ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 5

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ЕЛЕНА БЕЛЯЕВА
(МИНСК)
НАТЮРМОРТ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАЙ 1989

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10067
сдано в набор 21.02.89 г.
подп. в печать 28.03.89 г.
формат 60×90/$_{8}$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1980
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

НА ОБЛОЖКЕ:



ВЛАДИМИР РЯБКО
(КРАСНОГОРСК)
ПОРТРЕТ ДИАНЫ



АЛЕКСАНДР ГРАЩЕНКОВ
(МОСКВА)
ЦВЕТУЩИЙ ЛУГ

В НОМЕРЕ:

Олег Куприн **Искусство задавать вопросы. И отвечать...**

Московский «Зимний вернисаж» — выставка, на которую хочется вернуться. Что я и делал дважды. Не для того, чтобы постоять у понравившихся работ или рассмотреть внимательнее не виденное прежде,— для человека, знающего наши фотографии, нового в двух небольших залах на Гоголевском бульваре было вроде бы не так уж много. Но собранное вместе — новое и старое — дало какой-то необычный эффект. В чем он? Этот вопрос и заставлял возвращаться.

Возможно, мой ответ покажется спорным, субъективным. Пусть так. Но лично я возвращался на «Зимний вернисаж» не столько для того, чтобы лишний раз посмотреть, сколько для того, чтобы подумать. Согласитесь, не часто такое желание вызывает фотовыставка. Заново перечитать книгу, еще раз пойти на кинофильм или спектакль, послушать симфоническое произведение... Тут все понятно. Подлинное искусство неисчерпаемо. Оно само настраивает человека на творчество, будит мысль, создает потребность новой встречи. Вероятно, нечто похожее несет в себе и «Зимний вернисаж», не отдельные фотографии, а вся выставка в целом. Думаю, помимо всего прочего, умный подбор экспозиции сделал ее неординарным общественным явлением — своеобразным, ярким, современным, публицистичным. Будь выставка побольше, едва ли сохранила бы она свое загадочное обаяние. Большие масштабы рассеивают внимание, не дают сосредоточиться. Избыток впечатлений мешает воспринять прошлое и настоящее как факт собственной биографии, как личное воспоминание. А именно этим дорог мне «Вернисаж». За его фрагментарностью и недосказанностью столько пережитого, прочувствованного, а в последнее время прочитанного, что недосказанное каждый дополнит многократно собственным житейским опытом, собственными убеждениями, сомнениями или болью.

Как хорошо, что спутана хронология. Или только у меня так получилось? Сначала наткнулся на похороны Брежнева. С другой стороны, у выхода — отдых Хрущева в Завидове. И где-то совсем неожиданно — Л. Бергольцев — «Последний выход». Никита Сергеевич умиротворенно-расслабленный идет к самолету, чтобы улететь в последний предпенсионный отпуск. Одно мгновение, кадр, если в него вглядеться, раскрывающий многое, что случилось потом.

Когда давние события следуют друг за другом в хронологической последовательности, складывается впечатление, что только так и могло быть, что историческая закономерность однозначна, что у нее нет и быть не может никаких альтернатив. Так приучила нас думать наша пропаганда и историческая наука, начиная с «Краткого курса». А если бы Хрущев в то мгновение обернулся, увидел то, что рассмотрел репортер, если бы отложил отпуск, узнал, поверил... Что было бы тогда? Лучше или хуже?..

Сейчас, с высоты прожитых десятилетий, на основе анализа предкризисного состояния, до которого докатилась наша страна к 1985 году, даже без научных выкладок ясно, что была в середине 60-х альтернатива тому пути, который на реальной практике завел нас в тупик. Если бы был продолжен курс XX съезда партии?..

Вот ведь какие вопросы может задавать фотография. На всех соседних стендах ты ищешь ответы на те вопросы. Фотограф поставил перед тобой проблему, твое дело эту проблему решать для себя, коли пришел на выставку. И пусть не рядом расположены серии Д. Шепелева «Человек и металл» и В. Кузьмина, А. Пушкарева — старт и посадка космического корабля «Буран», но ты-то знаешь — это две технические крайности наших дней, соединенные в одно кричащее противоречие, над которым когда-то позволяли себе иронизировать: «Зато мы делаем ракеты, перекрываем Енисей и даже в области балета мы впереди планеты всей...»

Кстати, балет тоже есть, такой, каким увидел его С. Петрухин в знаменитом Вагановском училище,— каждодневный труд, честный и одухотворенный. Но сейчас не о том речь.

Красиво снял металлурга Д. Шепелев, тут и пластика, и композиция... А страшно. Страшно, потому что живи Д. Шепелев сто лет назад, имей такую же аппаратуру и прочие атрибуты нынешней фотографии, он мог бы сделать такие же кадры на одном из заводов, построенных братьями Демидовыми. И рядом — чудо XX века — «Буран». Как же мы столько лет, десятилетий могли мириться с такими крайностями?

Если внимательно приглядеться, выставка даст ответ и на этот вопрос, причем в совершенно неожиданном жанре... Недвижная толпа, над ней четкая шеренга одинаковых портретов в траурной рамке только что ушедшего из жизни лидера. Подпись: «Застой». Протокольная фотография совсем еще недавнего времени смотрится сегодня как злая сатира. А слово, коим подписан снимок, имеет прямое отношение к судьбам металлургов, по сию пору громадными щипцами ворочающих раскаленные змеи труб.

В. Машатин увидел на БАМе, как спешит куда-то семья. Идет она, а с обеих сторон толстые трубы «выкидывают коленца» — вероятно, так нужно по технологии. А каково людям гулять по таким «проспектам»? И воздух там, надо думать, не морской чистоты и даже не таежной.

Мы так привыкли, что дело — превыше всего. А может быть, все-таки — человек? Вопросы, вопросы... Целая выставка вопросов. Какой из них застыл в глазах у симпатичной медсестры, которую встретил В. Тарасевич в городской больнице? На то и выставка, чтобы зритель угадывал их сам или задавал себе те вопросы, что волнуют лично его. Например, такие. Почему, судя по справочнику 1985 года, по числу больничных коек и дипломированных врачей на 100 тысяч населения мы были опять-таки впереди всей планеты, но к началу 80-х годов оказались на 35-м месте в мире по продолжительности жизни? Почему почти 50 стран имели более низкую детскую смертность, чем у нас? Не случайно, наверное, репортер А. Семашко назвал свою страшную серию тоже в форме вопроса: «Родиться, чтобы умереть?» Думаю, что не только я мысленно повторял его перед многими работами «Зимнего вернисажа».

Какой высокий трагедийный смысл обретает на этой выставке хрестоматийный, виденный-перевиденный кадр А. Гаранина «Смерть солдата. 1942 год». Он, как судья из прошлого, выносит приговор совсем недавнему. Во имя чего погиб солдат 1942-го, известно всему миру. Его смерть имеет право быть судьей над другими смертями: во имя чего? Или по чьей вине? Я стоял у серии А. Кондратьева «...И герои плачут» (пожарные Чернобыля) и задавал себе этот вопрос. Тоже — у «Мертвых и живых» (Куропаты) Е. Стецко. И у серии И. Михалева «Вернулись...» (о наших ребятах-«афганцах», покалеченных или ушедших навсегда). И у фотографии П. Кассина — «семейного портрета» Мелкумянов, где только один живой, а от остальных остались лишь таблички на крестах, и год смерти один и тот же — 1988-й. И у армянской серии И. Гаврилова, названной опять-таки вопросом — «За что?»

Родиться, чтобы умереть? Для общества, которое мы всегда считали самым гуманным, чудовищно звучит такое. Лет пять назад впору было оскорбиться. И уж во всяком случае не в форме фотографии это вопрошать, а уж тем более не фотографиями на такой вопрос отвечать. Да и представить лично я не мог, что подобное в принципе возможно.

Убедился — возможно.

Среди множества дефицитов, к которым мы привыкли, наверное, самый противоестественный для нашего строя — дефицит человечности. И возник он противоестественным образом — в результате десятилетий насилия над природой социализма, в погоне за общей цифрой, за «валом», за абстрактным количеством, не связанным непосредственно с конкретным качеством жизни человека. Не великого, не знаменитого, не выдающегося — рядового, как говорят, труженика.

А коли он не бездельник, то достоин человеческой жизни не в коммунальной квартире образца 30-х годов, запечатленной О. Ивановым в конце 80-х. В старости достоин уважения, почета, заботы. Азбучные вроде бы истины, хрестоматийные.

Была на выставке серия фотографий В. Первенцова. Старая брошенная деревня, «неперспективная», по бюрократической терминологии. Дома под соломенными крышами. И живут, как видно, здесь одни забытые всеми старухи. Работают по мере сил, а может быть, и сверх того. Стожок соорудили... «Мир уходящим» — называется серия. Я бы и тут поставил вопросительный знак, только их и так много, да и автор сам не догадался поставить.

Взгляните на фотографию В. Генде-Роте «Приветствие юбиляру». Не подумайте, что я за уравниловку, за то, чтобы безвестным колхозникам в день их, скажем, 75-летия народные артисты персонально пели романсы или специально сочиненные куплеты. Не это им нужно. А что?

П. Кривцов своей серией ответил лаконично и точно: «Требуется милосердие». Такое исконно русское слово, а вспоминать нам его приходится не без помощи церкви. Ничего в том плохого нет. Как и в том, что на «Зимнем вернисаже» весьма широко представлена религиозная тематика. Правда, многое тут воспринимается как своеобразная экзотика, как бывший запретный плод. Пока мало, так сказать, информации к размышлению, да и рано этого требовать. А открывать новое или до поры закрытое всегда полезно.

Но еще полезнее пристальнее взглянуть и в неожиданном — фотографическом! —



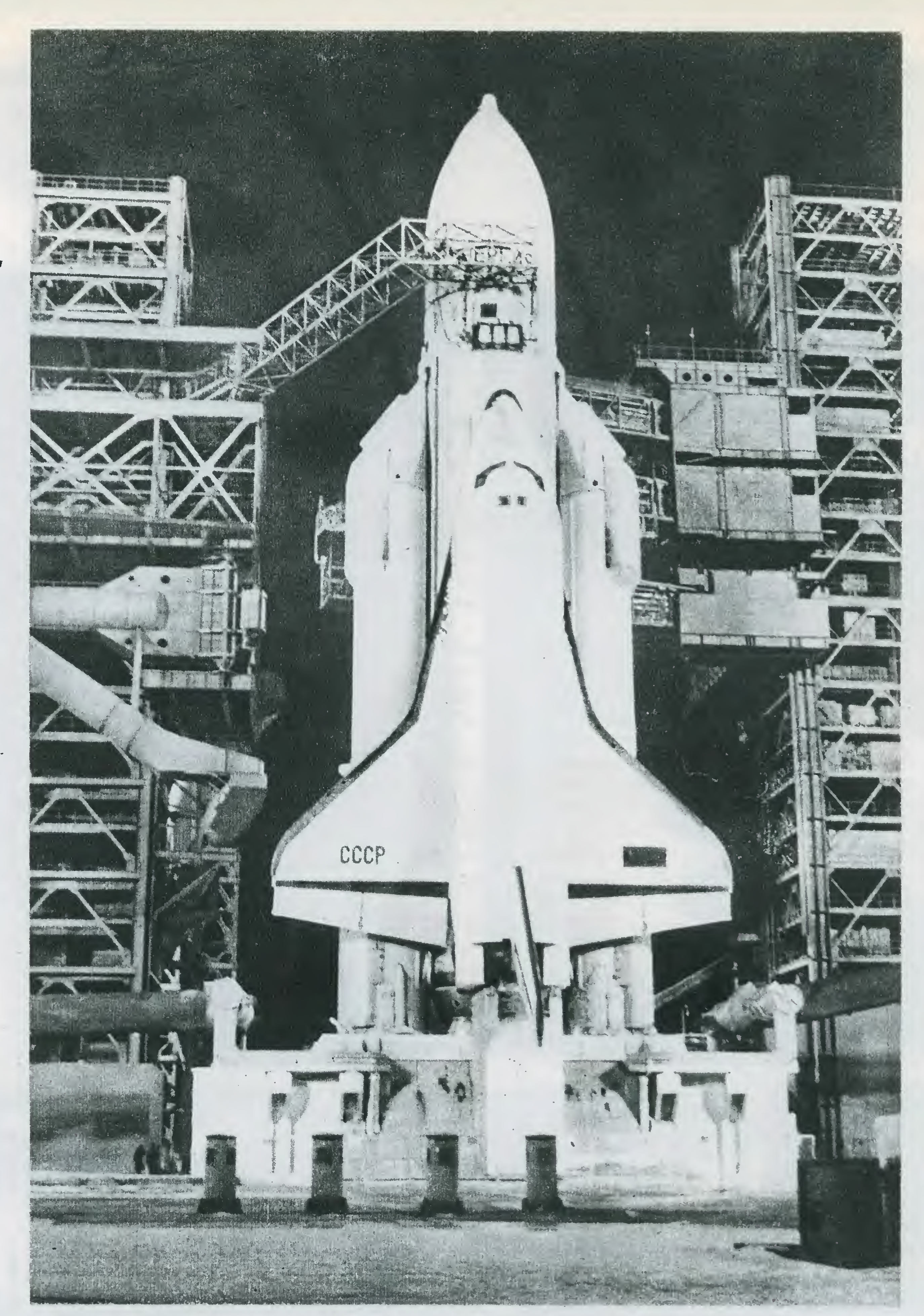


ДМИТРИЙ ШЕПЕЛЕВ
ЧЕЛОВЕК И МЕТАЛЛ (СЕРИЯ)

ракурсе проанализировать повседневность. Последние годы, особенно месяцы, доказали, что мы это неплохо умеем делать в любых ракурсах, причем в точном соответствии с формулой, выведенной классиком мировой литературы и начинающейся тоже вопросом:

А есть ли что правдивее на свете,
Чем храбрый, независимый народ?
Верховной властью древле-облеченный,
Он сам свои деянья поверяет,
И преклоняет ухо ко всему,
Что человечно.

Помню, на прежних фотовыставках довольно часто можно было встретить улыбающихся посетителей. Вероятно, существовала традиция отбирать в экспозицию забавные, трогательные, смешные снимки. Собственно, и на сей раз традиция не была забыта. Встречались фотографии с испытанным на прошлых вернисажах потенциалом веселья. Но смеяться не хотелось. Симпатичный медведь, названный А. Нечаевым «Хозяином Камчатки», вызывал у многих зрителей традиционно по прежним временам умиление. А я слышу реплику: «Ну, хоть там он еще хозяин...» Но большая химия, большая нефть, большой газ, невероятные по масштабам (имею в виду территорию) «успехи» гидростроителей и прочие «прелести» экстенсивно-затратной экономики, как мы знаем, заставляют капитулировать косолапого.
И увиденное В. Корнюшиным, словно в окно из прошлого века, неповторимое (уже) Поленово навевает экологическую ностальгию.
Чем болеем, чем озабочены, то и видим, даже если нам хотят показать совсем другое.
Был на «Зимнем вернисаже» весьма неожиданный портрет М. С. Горбачева. Ю. Абрамочкин сделал его во время какой-то беседы или выступления. Не знаю, что в тот момент говорил глава нашего государства, но к «сюжету» выставки, помоему, подошли бы такие слова: «...Конечная цель перестройки нам ясна. Это глубокое обновление всех сторон жизни страны, придание социализму самых современных форм общественной организации, наиболее полное раскрытие гуманистического характера нашего строя во всех его решающих аспектах — экономическом, социально-политическом и нравственном.
Подчеркиваю снова: перестройка — не какое-то прозрение, не озарение, а понимание объективной необходимости обновления и ускорения, родившееся в глубинах нашего общества». И еще: наше общество «созрело для перемен, можно сказать, оно выстрадало их».
...Выхожу из выставочного зала на Гоголевский бульвар. Погода весенняя, хоть по календарю еще зима. «Нет безобразия в природе!» — воскликнул классик, на этот раз уже наш, отечественный. Ну уж, таки нет! И в мыслях тоже, мягко говоря, непорядок. Сам себя спрашиваю: ну, признайся, что тебя больше всего поразило на вернисаже? Трудно ответить.
Вопрос полегче: какое чувство чаще других тебя там посещало?
Если честно... стыд.
Стыд? — забеспокоился во мне самом внутренний цензор.
«Стыд — это своего рода гнев, только обращенный вовнутрь. И если бы целая нация действительно испытала чувство стыда, она была бы подобна льву, который весь сжимается, готовясь к прыжку».
Кто сказал?
Карл Маркс.
Ну, вместе с Марксом можно и постыдиться,— согласился внутренний цензор.



АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ
КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ «БУРАН»

ЮРИЙ АБРАМОЧКИН
М. С. ГОРБАЧЕВ



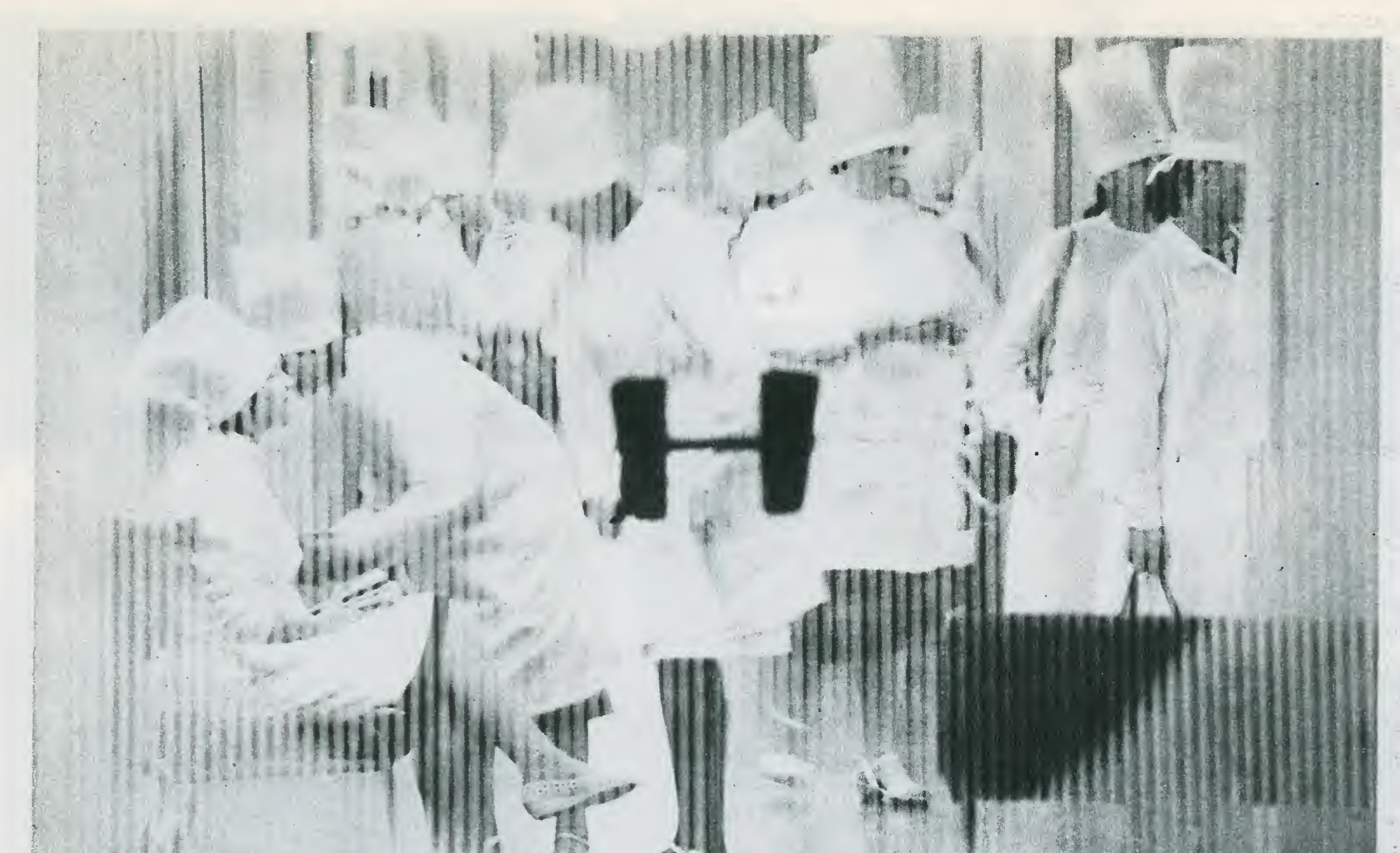
Комментарий «СФ»

Такую выставку — кто разрешил? Никто. Впрочем, никто и не запрещал. И устроители ее действовали в полном согласии с принципом «разрешено все, что не запрещено». Парадокс: ругательски ругаем очереди, а сами втихомолку гордимся тем, что на эту выставку — хвост метров полтораста. Дай, как говорится, бог, чтобы очереди только и остались за пищей духовной.

Из сравнительно недавнего прошлого: на одной из выставок появились кадры, снятые на кладбище,— горе, слезы, трагедия... Прибыло начальство — порекомендовать. Или не порекомендовать. Порекомендовало: кадры похорон убрать. Мотивация поразила своей «глубиной»: «Здесь же иностранцы бывают — они могут подумать, что у нас каждый день умирают!» Вот и убрали, чтобы иностранцы не подумали...

Оскорбление недоверием, которое в той или иной форме всякий раз проявлялось, при подготовке этой экспозиции отсутствовало, что никак не помешало (или, напротив — способствовало?) экспонентам продемонстрировать высокий уровень гражданского и политического сознания.

Впрочем, в некоторых работах признаки деформации профессионального сознания все еще ощущаются. Отнесемся к этому спокойно: перестройка сформировавшегося сознания — дело не одного дня. И даже не одного, может быть, года...



ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ
ИЗ СЕРИИ «ГОРОДСКАЯ БОЛЬНИЦА»



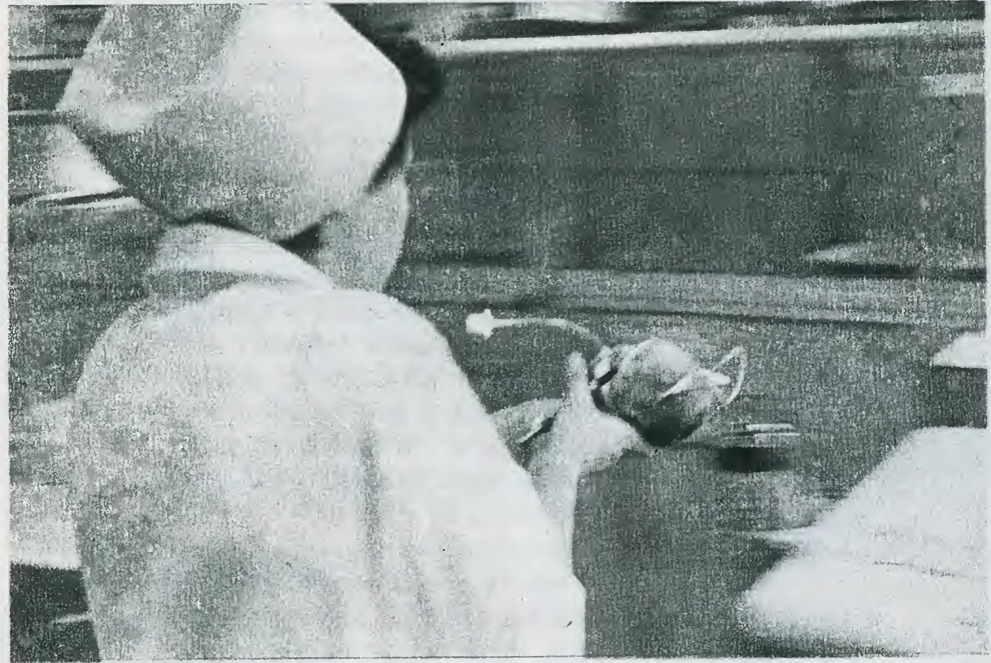
ВЛАДИМИР МАШАТИН
СЕМЬЯ НА БАМе



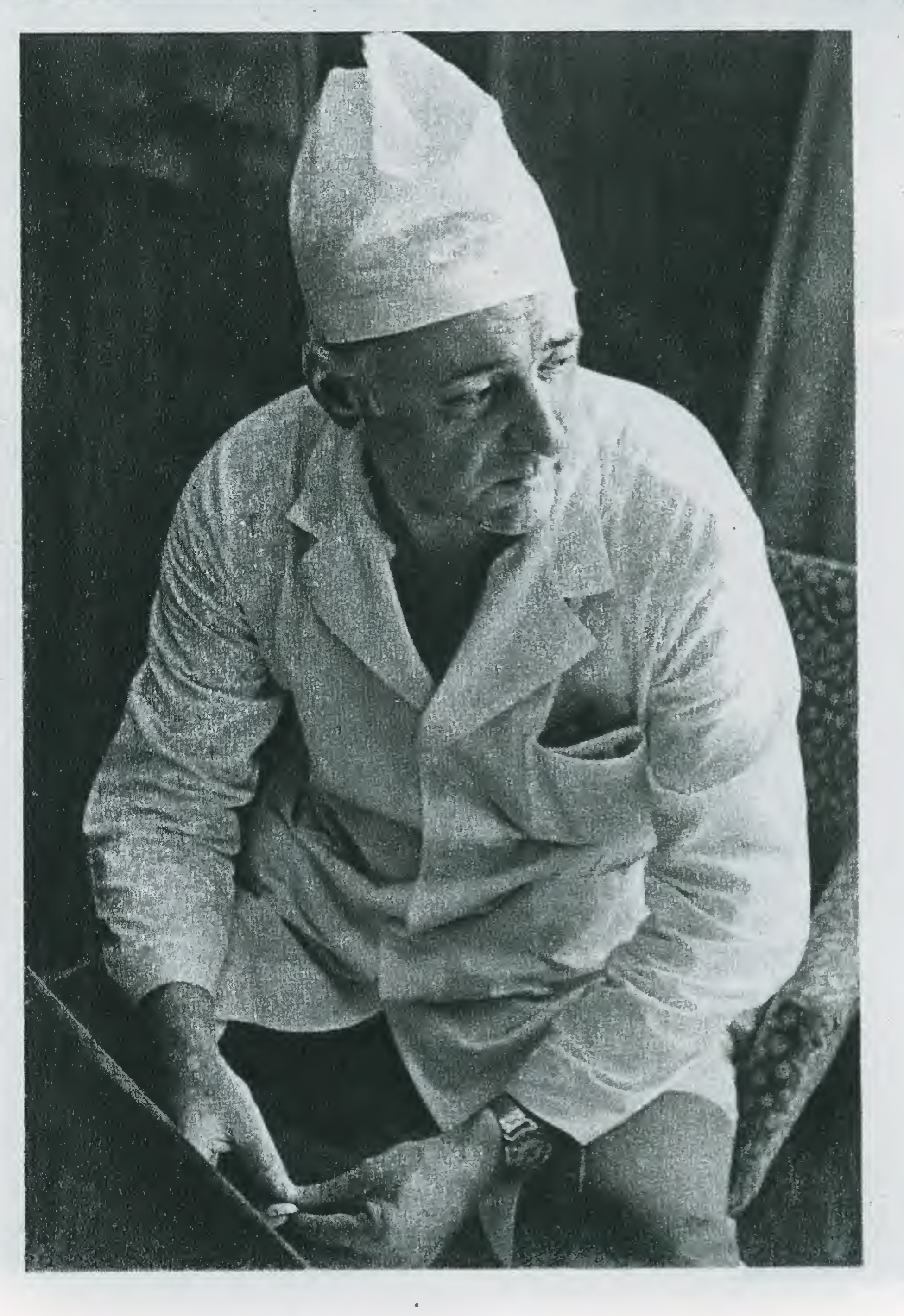
ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ
ПРИВЕТСТВИЕ ЮБИЛЯРУ













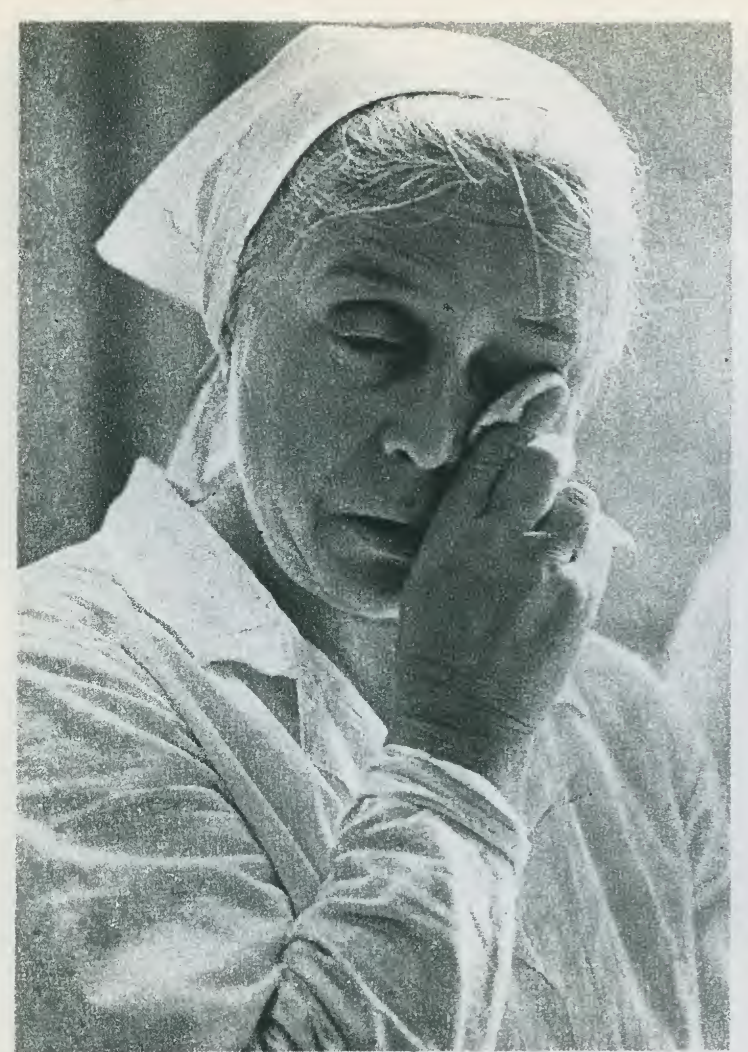
АНДРЕЙ СЕМАШКО
РОДИТЬСЯ, ЧТОБЫ УМЕРЕТЬ? (СЕРИЯ)

МОНОЛОГ У СТЕНДА

СЕРГЕЙ БАРУЗДИН,
главный редактор журнала «Дружба народов»

— За многие годы мы как-то привыкли, что фотография в прессе или на выставке суть нечто официальное — «разрешенное», «санкционированное» или, по крайней мере, «рекомендованное». А тут как будто все снимали «как хотели» и оттого впечатление совершенно необычное. Это непривычно и заставляет задуматься — вот что, я считаю, самое важное. Почти нет кадров, сделанных «специально», то есть поставленных и отрепетированных. Простые лица, от которых мы отвыкли, почти нет улыбок, ставших непременным атрибутом репортажей застойного времени, куда они благополучно перебрались из времени сталинского как иллюстрация к тезису «жить стало лучше, жить стало веселей». Впечатление такое, что все это снято скрытой камерой, где уже в принципе невозможна подмена правды жизни полуправдой или прямой ложью. Эффект прямо поразительный! По сути дела это то, к чему мы стремимся в публикациях нашего журнала по отделу публицистики — не отворачиваться от проблем, как бы они не были остры. Может быть, повторю то, что уже было кем-то сказано, во всяком случае это бросается в глаза и потому наверняка кому-то пришло в голову раньше, чем мне: фотографическая публицистика, фотожурналистика вообще все же отстает от печатного слова в том, что касается отражения и осмысления интереснейших и подчас невероятно сложных процессов, происходящих сегодня в нашем обществе. Возможно, я не вполне понимаю какие-то специфические особенности фотографической журналистики, но как рядовой зритель, ежедневно просматривающий огромное количество газетно-журнальных полос, остаюсь все же при таком мнении. Удовлетворен ли я совершенно? Если по правде — то нет. Чисто по-человечески — нет. Уж больно малоприятные воспоминания. Я, признаться, уже несколько подустал от изображения нашего прошлого в обличительных тонах и бесконечных размышлений о том, как мы плохо жили и как плохо живем сейчас. Я не хотел бы быть понят превратно: что было, то было, и что есть, то есть. Но ведь искусство должно давать людям н а д е ж д у, вот что существенно! Думаю, что это относится и к фотографии во всех ее видах и жанрах. И к фотожурналистике, быть может, в первую очередь...

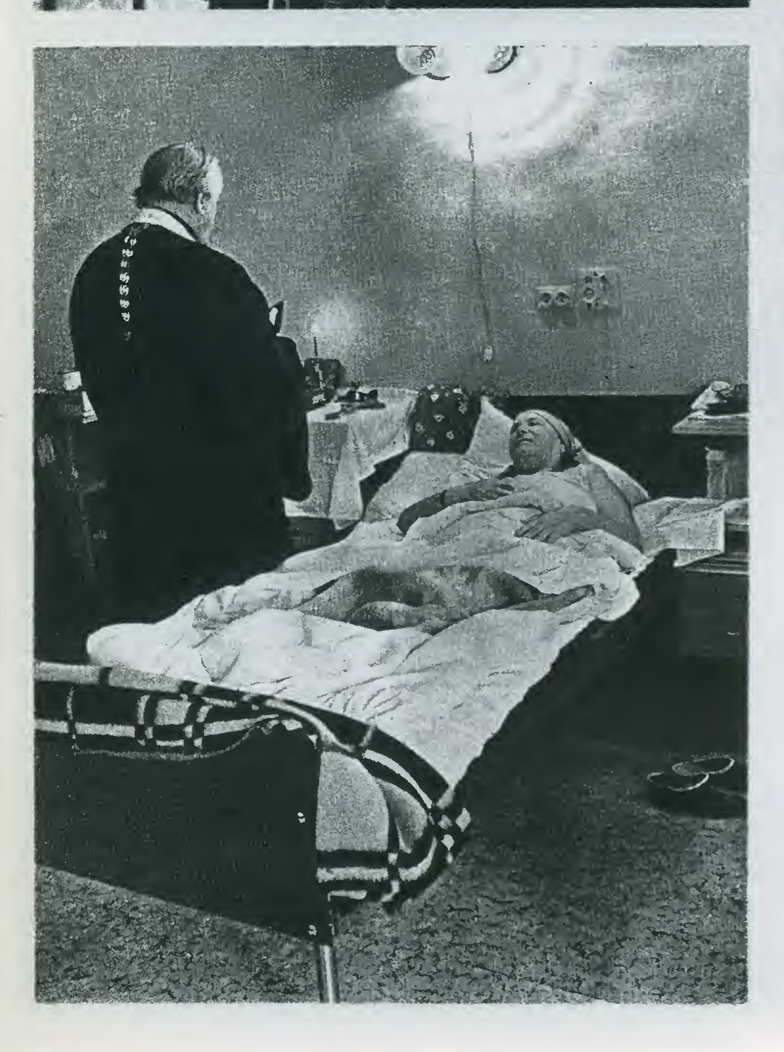
ПАВЕЛ КРИВЦОВ
ИЗ СЕРИИ «ТРЕБУЕТСЯ МИЛОСЕРДИЕ»







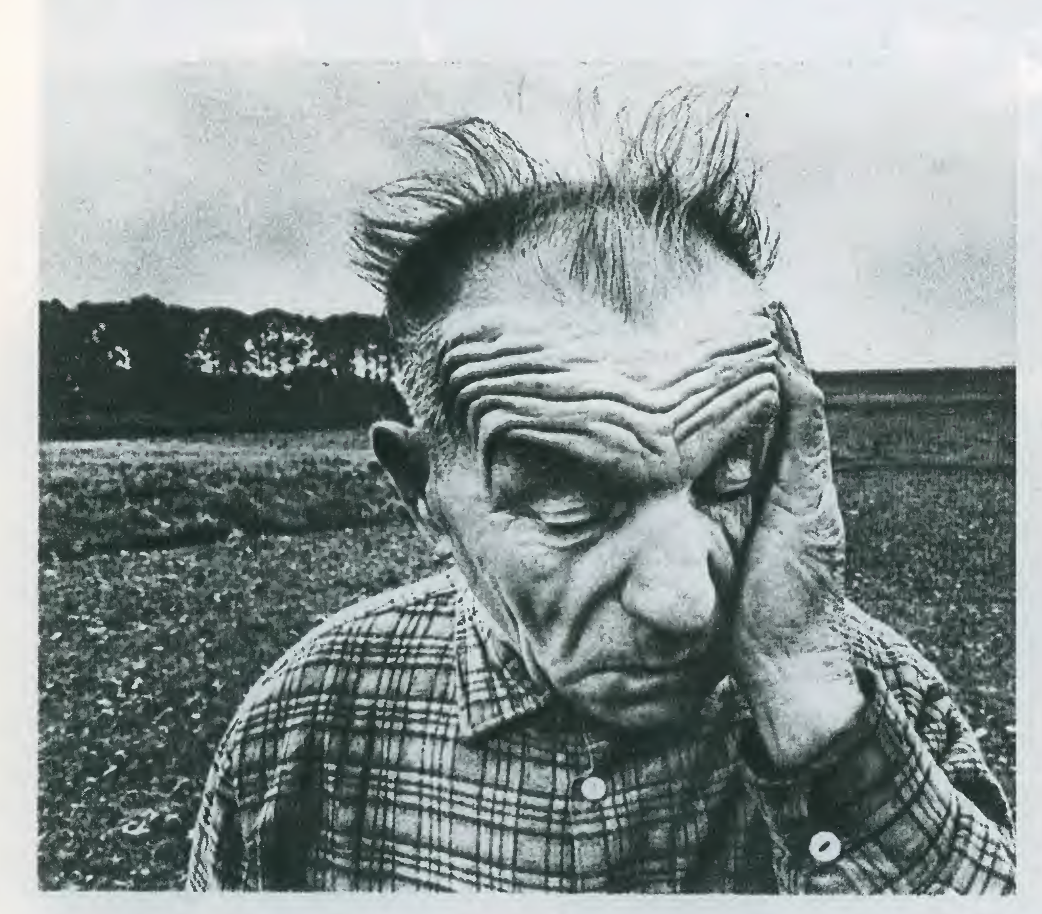








ИГОРЬ МИХАЛЕВ
ИЗ СЕРИИ «ВЕРНУЛИСЬ...»





ЕВГЕНИЙ СТЕЦКО
ИЗ СЕРИИ «КУРОПАТЫ. МЕРТВЫЕ И ЖИВЫЕ»

ИГОРЬ ГАВРИЛОВ
ИЗ СЕРИИ «ЗА ЧТО?»





ВЛАДИМИР МАШАТИН
БАКУ. ДЕКАБРЬ 1988 г. (СЕРИЯ)













МАРИНА ЮРЧЕНКО
ИЗ СЕРИИ «ЖЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ»



ОЛЕГ ИВАНОВ
СТАРЫЙ АРБАТ. КОММУНАЛЬНАЯ КВАРТИРА (СЕРИЯ)











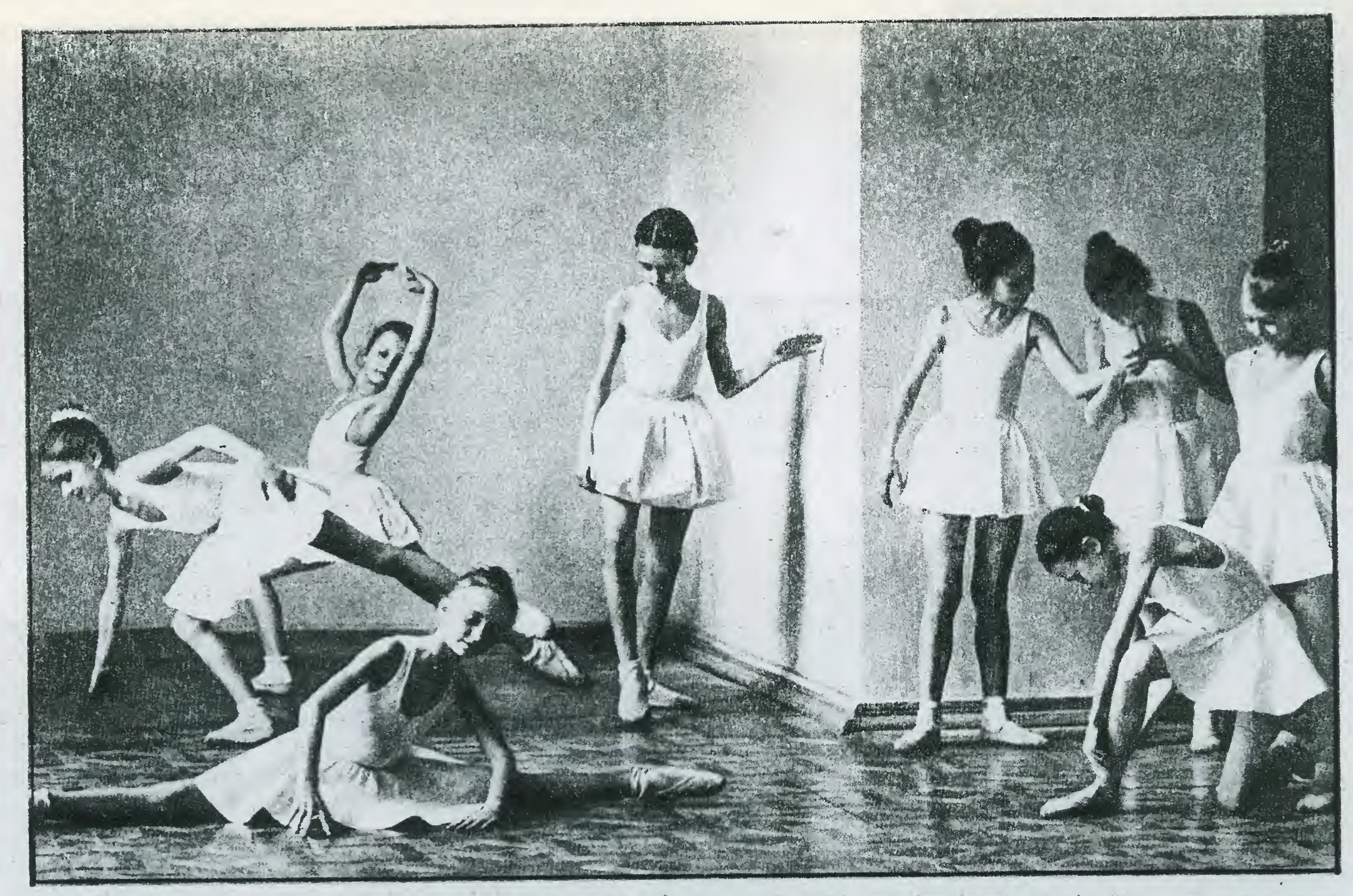
ВЛАДИМИР ШИПИЛОВ,
доктор медицинских наук

— «Жестокий век, жестокие сердца»,— так, кажется, сказано у Шекспира? Что-то надломилось в наших душах в последние десятилетия, замерзло, и, может быть, самое главное из того, что происходит с нами в последние три-четыре года,— мы стали душою оттаивать. Перестаем стыдиться простых человеческих чувств — сострадания, милосердия, сочувствия к народу, попавшему в положение «униженного и оскорбленного», да и к самим себе тоже, поскольку каждый из нас — частица этого народа и есть.

Я уже давно живу в городе — практически всю свою сознательную жизнь, но родился и вырос в деревне, той самой русской деревне, о которой мы и забыли, как она выглядит, потому что годами нам демонстрировали если и деревни, то скорее потемкинские, чем настоящие.

А тут увидел фотографии Сергея Самохина — и слезы на глаза навернулись, просто физическое ощущение боли, как будто мать родную кто-то оскорбил, а ты молчишь и молчишь, заступиться не можешь, и только оставшись наедине с нею, найдешь какие-то слова или просто прижмешься к ней, как в детстве... Вот так и здесь — хотелось подойти поближе и пока никто не видит — погладить стекло, за которым — точное изображение м о е й деревни, чтобы и ее утешить, как сиротинку утешают. Но чем? И как?..

Экономические меры по укреплению деревни — это только одна сторона дела, столько уже писано-переписано о том, сколько миллиардов мы в сельское хозяйство вложили и сколько вложим в предстоящую пятилетку, а потом и в следующую. Но в миллиардах ли дело? Вы на этих людей посмотрите — может, и не деньги для них главное? Для меня самое страшное в этих лицах — не морщины, а отсутствие того, что всегда было мужику-работнику свойственно,— чувство достоинства своего. А это мы за какие миллиарды купим, чтобы вернуть?..







СЕРГЕЙ ПЕТРУХИН
ИЗ СЕРИИ «УЧИЛИЩЕ им. ВАГАНОВОЙ»

«...И бытия возвратное движенье»

Удивительный пример переориентации восприятия, отхода от годами складывавшихся клише: раньше скажи кому-нибудь — «ретро» и собеседник моментально откликнется — ну, как же, как же — танго, Утесов, широкополые шляпы на головах мужчин и «шестимесячная» — на прелестных женских головках. Привычно было понимать: сентиментальность — спутник ностальгии по собственной, да и по чужой юности тоже. Да и как еще оценить кадр, где изображены отчаянно молодые Юрий Гагарин, Валентина Терешкова и Алексей Леонов? Отметить разве, что, кроме всего прочего, жаль — отчего же мы раньше-то его не видели? И тут же самому себе и ответить — потому что больно уж «легкомысленно» ведут те, кому предписано быть национальными героями. Несолидно, прямо сказать, ведут себя, «не в соответствии».

Плисецкая. Вечная молодость? Скорее, вечная зрелость...

Многие не знали подробностей трагической гибели Мейерхольда. Разве не по-другому они смотрят теперь на эту фотографию — Пастернак и Мейерхольд?!

И думают: хорошо хоть другой тогда уцелел.

Политизация мышления — процесс положительный или отрицательный? В какой степени способность критического сопоставления эпохи нынешней и дней минувших позволяет нам уберечься от наивных и, увы, традиционных проявлений консерватизма типа «раньше и сахар был слаще, и вода мокрей»? И, наконец, все ли мы так уж едины в осуждении того негативного, а иногда — будем откровенны — и просто страшного, что было в нашей прошлой (и тем не менее — нашей, нашей!) жизни?

Даже если ограничиться только этим, далеко, по сути дела, не полным перечнем вопросов, которые возникают у стендов с кадрами, снятыми десять, двадцать или тридцать лет назад, придется признать, что рассматривание их в определенный момент перестает быть актом удовлетворения любопытства («Странно, тогда Хрущев мне казался значительно старше...», «А-а, так вот как выглядел Лысенко! А я, признаться, совсем забыл...») и становится поводом для размышлений серьезнейшего свойства.

Нет, нынче мы стали другими, и к привычным сантиментам приплюсовываем политическую оценку минувших эпох — что культовой, что застойной. И то сказать: можно ли вообще рассматривать старую фотографию вне общественно-политического контекста? Вряд ли. Хотя справедливости ради нужно, чтобы контекст этот был хотя бы в минимальной степени зрителю знаком, освоен им, иначе толку в этом — чуть. Вот стоит Хрущев со здоровенной кукурузиной в руке. Для двадцати- и даже для тридцатилетних — непонятно. А ведь это — «наш дорогой Никита Сергеевич», и кому за сорок, а уж тем более за пятьдесят — поток воспоминаний, стрелка зашкаливает: XX съезд! карибский кризис! выставка в Манеже! королева полей!..

И вот что кажется принципиально важным — деление ретрокадров на две существенно различные категории. Первая — то, что можно было публиковать (оно и было опубликовано в свое время — скажем, братский поцелуй Шарафа Рашидова и Леонида Брежнева), но никакого, в сущности, эффекта при этом не предполагалось, поскольку эта фотография была своего рода обязательным блюдом с таким же обязательным гарниром, и только спустя много лет, пропущенная через наше сегодняшнее знание событий и обстоятельств, наполнилась совершенно иным содержанием. Вторая категория ретрокадров включает в себя то, что прежде невозможно было публиковать ни в коем случае,— бдительность редактуры тогда не знала границ — и хранились эти кадры в архивах репортеров «на всякий случай». Впрочем, рискну высказать и такое суждение: в подобных ситуациях и сам факт съемки — удел репортера высокого класса или, во всяком случае, такого, для которого понимание сущности собственной профессии находится на достаточно высоком уровне и не затенено соображениями типа «можно-нельзя». Рассматривая кадры, относящиеся к этой категории, мы подчас даже не замечаем, как включается спровоцированная репортером наша способность к домысливанию, от которого совсем небольшой шаг — к размышлению и осмыслению. Пример — фотография Дмитрия Бальтерманца: тяжело больной Черненко... одиночество... неуверенность в себе, в завтрашнем дне... Мы довершаем в своем сознании то, чего не досказал (и правильно сделал!) репортер...

Острейший предмет дискуссий на выставке — полное отсутствие кадров, снятых в тридцатые годы на первомайских парадах, всевозможных съездах, конференциях и прочих массовых мероприятиях, на которых бесконечно повторялось в сущности одно и то же — демонстрация полнейшего единодушия, «монолитного единства» и прочее и прочее, где советский народ представал перед зрителем (и вполне возможно, что вчерашним участником этих демонстраций) как некая блистательно организованная масса, только и долженствующая, что «мчаться и рапортовать». Налицо явное противоречие: с одной стороны, все это было, и кадры такие были, и, стало быть, фотография, безусловно, отражала тогдашнее состояние общества; со стороны другой, всякий здравомыслящий человек (если, разумеется, не считать Нины Андреевой и ее сторонников) прекрасно понимает, что это была не более чем полуправда о жизни нашего народа, напрочь изымавшая из памяти трагическую правду о той же самой жизни того же самого народа. И что же, правомерно ли было отсутствие таких кадров в рубрике «ретро»? По-моему,— нет. Мне кажется, что именно такие кадры способны были пробудить в зрителе высокое чувство ответственности, нашей общей ответственности за нашу историю, за историю страны, в которой мы жили и живем. Сказал бы даже так: и у старых мастеров репортажа, и у устроителей выставки чуть-чуть не хватило доверительности по отношению к зрителю, была в известной мере недооценена его способность критически отнестись к фактам и событиям прошлого. Это тем более обидно, что публикации последнего времени дают основания для того, чтобы увидеть, как изменилась реакция зрителя, как он вырос именно в смысле умения верно расставить оценки и воспринять исторический подтекст фотографии.

Но ровно так же, как нельзя рассматривать ретроспективные кадры вне общественно-политического контекста того времени, когда они были сделаны, нельзя отрешиться и от необходимости проецирования их на события дня сегодняшнего. Хотим мы этого или нет, но связь времен — она ведь связь обратная, то есть реалии нынешнего нашего бытия достаточно жестко связаны с реалиями бытия тридцатилетней давности (другое дело — как они связаны, с каким знаком, что в нынешнем есть следствие вчерашнего, а что — преодоление).

Берусь утверждать, что почти у каждого возникает вопрос, отчего же так происходит, что только постфактум мы беремся открыто рассуждать и обсуждать, подвергать сомнению или, напротив, твердо стоять на своем в убеждении о преемственности власти и ответственности, раз и навсегда установленной и законодательно утвержденной незыблемости политических и общественных структур и т. д. и т. п. Простой пример в качестве иллюстрации: и сегодня десятки репортеров снимают высшее руководство страны. А результат? Мы куда больше узнаем из фотографий об американских президентах, чем о наших руководителях.

...За сравнительно короткий период мы очень многое узнали о своем прошлом. Кто-то даже остроумно заметил, что мы, дескать, живем в стране с непредсказуемым прошлым. Обидно, но — факт. Оттого и нотки скептицизма у некоторых посетителей выставки: наверняка и про сегодняшний день есть что-то в репортерских закромах такое, чего — «нельзя», а лет через . . . дцать будет можно, что держим мы за семью печатями то, что надо показать уже теперь. Не входит ли это в противоречие с самой природой репортажа как максимально точного отражения сегодняшнего факта, события, явления?..

Эд. БЕЛТОВ

Комментарий «СФ»



ВИКТОР РУЙКОВИЧ
БОРИС ПАСТЕРНАК И ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД.
1936 г.





АЛЕКСАНДР БАТАНОВ
МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ



ВАЛЕНТИН ЧЕРЕДИНЦЕВ
КОСМОНАВТЫ

Принципиальное отличие этой выставки: это не «смотр достижений» и не «отчет о проделанной работе», а диалог фоторепортера со зрителем, где стороны равноправны в возможности высказаться по существу. Если такого равноправия нет, если репортер чего-то недосказал (по каким причинам — зрителю все равно), то диалога нет, и нет обратной связи, когда в процессе диалога происходит коррекция взглядов на жизнь, на общество, на события и их оценку. Сказаное В. Шипиловым представляется важным потому, что за эмоциями зрителя встает его гражданская позиция, отношение к прошлому и настоящему, их оценка, к чему, собственно, и должен стремиться репортер.

Очень может быть, что нам не всегда удается проследить именно это важнейшее в сложных взаимоотношениях внутри системы «зритель — художник» — момент, когда совершается качественный скачок от эмоционального восприятия фотографии к обобщениям, выходящим подчас далеко за рамки чисто эстетических оценок. Это тем более важно и интересно было бы проанализировать на примере фотографии репортерской, когда автор, как правило, вовсе не ставит перед собою чисто художественных задач, ограничиваясь попыткой воздействия на зрителя с помощью остросоциального сюжета, сенсационности материала или других компонентов, традиционно составляющих прерогативу репортажа как жанра фотожурналистики. Да и так ли, кстати сказать, велика пропасть, разделяющая разные ипостаси фотографии, как нам это кажется? Если результатом разного подхода (фотография художественная и фотография журналистская) к фотографическому освоению действительности становится единое «дум высокое стремленье» — не есть ли это повод для рассуждений о новом подходе к оценке многих работ, где «чистота жанра» вовсе не становится тормозом для более широкого взгляда зрителя как на само фотографическое изображение, так и на то, что за этим взглядом стоит жизнь?

ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ
ИЗ СЕРИИ «ВСЕ ЭТИ ГОДЫ...»





ЛЕОНИД БРЕЖНЕВ
И ШАРАФ РАШИДОВ. СОЮЗ «ПИСАТЕЛЕЙ»





В ОЖИДАНИИ ГОСТЕЙ

ТРОФИМ ЛЫСЕНКО
ВЫСТУПАЕТ НА СЕССИИ ВАСХНИЛ

АРГУМЕНТЫ
НИКИТЫ СЕРГЕЕВИЧА ХРУЩЕВА





АНАТОЛИЙ ГАРАНИН
МОСКВА. ОКТЯБРЬ, 1941 г.
МОЛЕНИЕ О ПОБЕДЕ
В НИКОЛО-КУЗНЕЦКОЙ ЦЕРКВИ (ДИПТИХ)

ЮРИЙ ЧЕРНОВ,
народный художник РСФСР

— Суждение общее: выставка, на мой взгляд, целиком отражает сегодняшнее состояние нашего общества, пришедшего в движение с началом перестройки. Бурлит. Клокочет. Иногда выплескивается что-то. В общем, идет какой-то живой процесс.

Суждение частное: если попытаться сформулировать впечатления от того, что мы называем «портретом современника», как он представлен здесь, то они, по меньшей мере, двойственны. Почему? Мне кажется не то чтобы неправомерной, но недостаточной попытка показать нашего с вами современника исключительно через экстремальную ситуацию, даже порою через стресс, пережитый им. Согласен, это важно. Но это — не вся правда о ближних наших. «Служенье муз не терпит суеты» — я на этом стою не потому, что я представитель другой, хотя и во многом родственной профессии (как-никак объект художественного исследования у нас один и тот же — человек), а потому, что крайности всегда оказываются вредны. Репортажный портрет времен застоя нехорош в принципе не потому, что он профессионально был плохо сделан, а потому, что зачастую не выражал главного: реальности жизненных процессов, в которых человек участвовал, причем участвовал как лицо заинтересованное. Я полагал и полагаю, что суть характера человеческого — не в эфемерном, пусть и верно уловленном моменте, а в чем-то более существенном.

Другая крайность — портреты людей искусства, которые — за редким исключением — умеют и даже любят позировать, заранее зная результат. Поэтому все они выходят на таких портретах мудрыми, всезнающими и безгрешными. Вообще говоря, есть нечто искусственное в том, что мы говорим — «портрет современника». Это звучит так, что вот если мы-де поднапряжемся, то создадим — вы или я, или он — нечто такое, глядя на что можно будет сказать — вот он, типичный представитель, или что-то в этом роде. Стремление непременно создать нечто, символизирующее, символичное, обобщающее — как раз, по-моему, и неприемлемо, если мы говорим о фотографическом портрете.

Юрий Садовников **Воспоминание о портрете**

Пожалуй, точно, что вторым дагеротипом был портрет,— сначала изобретатель посмотрел вокруг, на пейзаж, а затем, естественно, на человека. Ибо что было заманчивее и фантастичнее — открыть сначала новую технику, а потом и новое искусство изображения человеческого лица, да еще и точнее, чем это мог сделать художник?
И ведь подумать только — этому искусству уже полтора века. Вот как тогда, в 1839 году, сразу за рождением фотографии, писала газета «Лейпцигер анцайгер»: «Бог создал человека по своему подобию, и никакой аппарат не может зафиксировать изображение подобия Бога; Бог должен был бы изменить своим вечным принципам, чтобы позволить какому-то французу из Парижа бросить в мир такую дьявольскую выдумку».
Просто интересно и поучительно, как меняется отношение людей к творению рук своих. Нынче произошло такое, о чем Жозеф-Нисефор Ньепс и Луи-Жак Дагер, отцы фотографии, и мечтать не могли,— фотография становится так же доступна, как «вечное перо» для письма.
Счастье, что все-таки главным предметом ее исследования остается человек, его жизнь, его дело, его лицо, тот самый фотографический портрет — жанр в понятии многих «пушкарей» самый доступный и легкий. И трудный, и сложный, и трудоемкий в понимании художника. Ибо он знает, что едва ли есть дело более трудное, чем возможность, при всем умении и мастерстве, запечатления человеческого духа.
А без него едва ли может получиться портрет, который способен пережить создателя и стать достоянием всех людей.
С первых шагов фотографы-художники, несмотря на несовершенство техники, процессов и материалов, искали именно эти проявления человеческого духа, находя порой неожиданные выразительные средства для передачи черт характера, состояния и настроения.
До сих пор русский фотографический портрет чем-то сродни, по моему разумению, русской литературе — по близкому духовному состоянию, стремлению к соучастию и сопереживанию фотографа-художника судьбе того, кого он собирался запечатлеть на фотографии. Вспомните хрестоматийные теперь работы Сергея Львовича Левицкого, особенно портрет Н. В. Гоголя, сделанный в 1845 году.
А ведь десяти лет не прошло, как родилась фотография. А Деньеров портрет Федора Тютчева, а многочисленные фотографии Льва Толстого, снятые В. Г. Чертковым и составившие недавно удивительную книгу, ставшую сразу после выхода библиографической редкостью.
Недавно в Ленинграде с участием фотоклуба «Зеркало» была представлена зрителям удивительная коллекция фотографий К. К. Буллы. Сколько же там прекрасных портретов писателей, актеров, ученых и просто неизвестных людей, но снятых одинаково великолепно. В тех снимках присутствует удивление таинству творчества, таинству светописи.
Сейчас многие фотографы, даже при наличии современной аппаратуры и оптики, пытаются применить старые методы, снова вернуть монокль, способный видеть мир как новорожденный ребенок; с помощью тонирования и вирирования придать фотографии состояние «ретро». Но вскоре они обнаруживают, и это я вижу по фотографиям и знаю по рассказам фотографов, что не в технике дело. А совсем в другом — в духовной потребности соприкоснуться с таинством бытия человека, что удается не каждому.
И в связи с этим вот что интересно. Был период, когда фотографы старались запечатлеть только известных людей. Слава богу, что они сделали это, и мы имеем возможность теперь видеть подлинные портреты Герцена, Гоголя, Чехова, Толстого и многих других дорогих нам людей.
Но потом пришла иная пора, фотография стала более доступна, и она пошла в народ, запечатлела неповторимые сцены народной жизни и донесла до нас лицо того поколения, которое было почти за сто лет до нас. И в этом одно из самых важных ее достижений.
Мне кажется, что сейчас у фотографии в чем-то похожий период,— она тоже пошла в народ. Кто-то пытался дать этому направлению название фольклорной фотографии. А может, все-таки, она народная?
Редкая выставка обходится теперь без портретов людей из глубинки, тех же всегда почитаемых искусством сцен народной жизни. И такой фотографии тоже надо возвращать состояние единственной в своем роде работы, неповторимой (и неповторяемой другими тоже).
Прочитав все это, вы можете задать вопрос: а при чем здесь «Первый зимний вернисаж московских фотографов»?
О нем бы поговорить.
Мне кажется, лучше смотреть эту удачную выставку московских мастеров светописи, на которую в одно из воскресений мне едва удалось попасть, так много было народу. Приятно было видеть, что у нас появляется все больше поклонников и ценителей фотографии, в том числе и современного фотографического портрета, который широко был представлен на «Первом зимнем вернисаже московских фотографов».

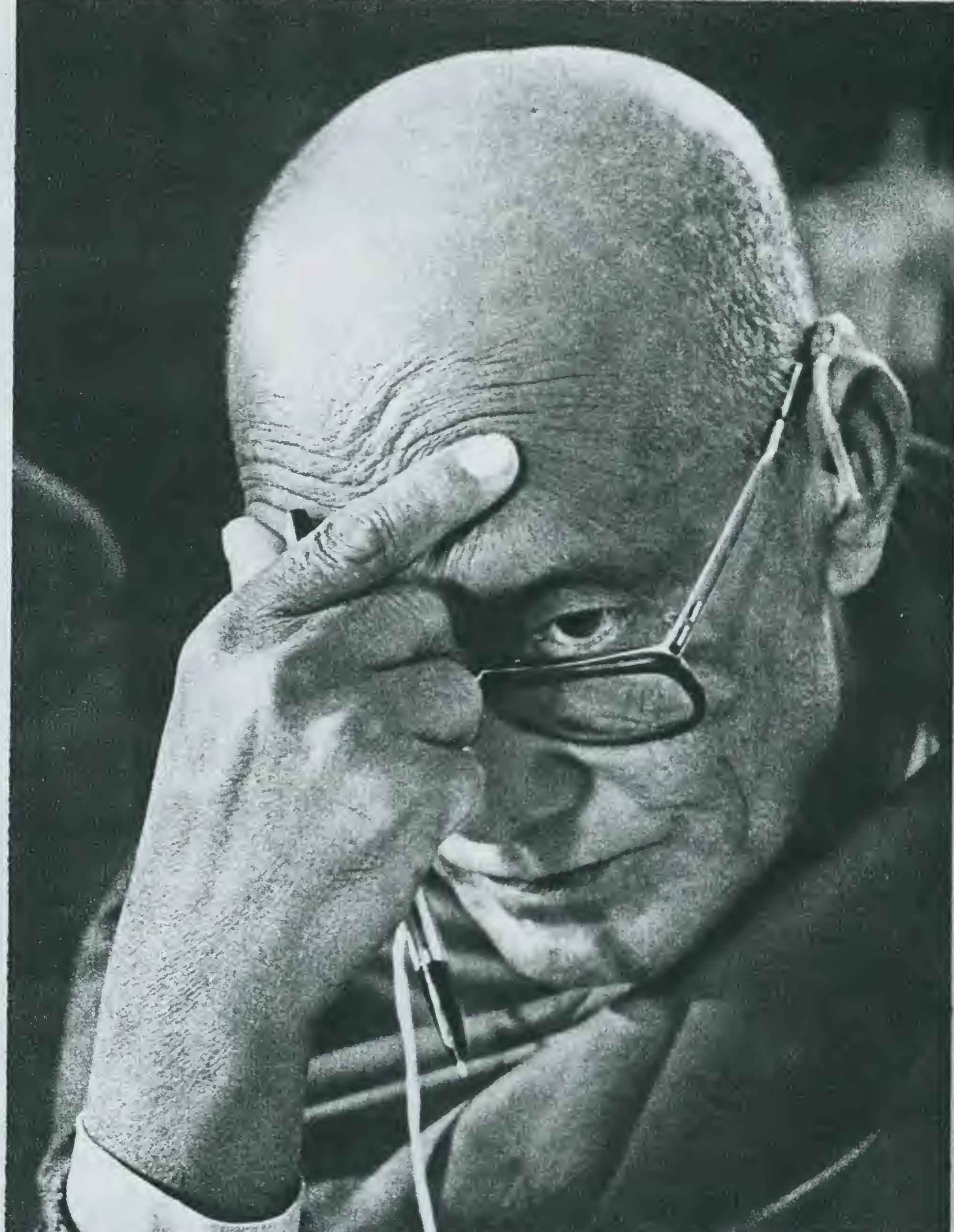
Комментарий «СФ»

Сказанное Ю. Черновым кажется заслуживающим серьезного осмысления. Если нам что-то и мешает, так это страсть к обобщениям. «Образ современника», победителя всего и вся, создававшийся десятилетиями равнодушного отношения к человеку и его проблемам, моментально разрушается при сопоставлении с жизнью и ее творцами — реально существующими людьми, рядом с которыми мы живем и работаем. Стремление к созданию прежде всего социального типа часто уводило нас в сторону от создания портрета, где присутствует характер. Характер как проявление человеческой сути.
Юрий Садовников пишет о том, что фотография «пошла в народ». К сведению наших читателей: «пошла в народ» и выставка «Первый зимний вернисаж московских фотографов», пошла в прямом смысле этого слова, потому что в предстоящие месяцы она будет экспонироваться в различных городах страны (к сожалению, в момент, когда пишутся эти строки, неясно еще — каких). Так или иначе к мнению московских зрителей прибавится и мнение множества других, что очень важно, поскольку и создавалась-то выставка в расчете на возможно более широкую аудиторию. Иначе, собственно, и быть не должно — страшно, если бы фотография — самое, быть может, демократическое из искусств, оперирующих изображением в качестве основного «строительного материала» при создании образа, пыталась выдать себя за искусство элитарное и, стало быть, малодоступное.
Особенность выставки в том, что жюри впервые было избрано самими ее участниками. Вот его состав: Владимир Вяткин, Геннадий Копосов, Павел Кривцов, Николай Рахманов, Лилия Ухтомская, Григорий Чудаков, Лев Шерстенников. Десять лучших, по мнению жюри, работ были удостоены премий.
Премии были учреждены также и редакциями столичных издательств «Планета» и «Плакат», журналов «Советское фото» и «Огонек», газет «Московская правда» и «Советская культура», Фотохроникой ТАСС и агентством печати «Новости», дирекцией международных выставок Союза советских обществ дружбы с зарубежными странами, горкомом художников-графиков. Премия «СФ» была присуждена Н. Свиридовой и Д. Воздвиженскому за серию фотографий «Регина».
Организаторы выставки «Зимний вернисаж» провели анкетирование с целью определить кандидата на «Приз зрителей». Им оказался Андрей Нечаев — его серия «Хозяин Камчатки» получила более всего зрительских голосов. Трое других фотографов, работы которых привлекли внимание,— Борис Яковлев, Александр Макаров и Вадим Гиппенрейтер.
Как безусловно положительный факт «СФ» констатирует высокую активность зрителей в оценке творческих достижений участников «Зимнего вернисажа».
Как явление, достойное сожаления, «СФ» отмечает полную (за редчайшими исключениями) неподготовленность зрителей в оценке работ с точки зрения их чисто материальной ценности. Одним из вопросов анкеты был такой: «Хотели бы вы приобрести фотографии в авторском исполнении с этой выставки? Если да, то какие и какого размера? Ваша цена?»
Увы, большинство из заполнивших анкету не имели, видимо, ни малейшего представления о том, что же такое «в авторском исполнении»,равно как и о том, сколько стоит изготовление (имея в виду стоимость только процесса печати фотографии, особенно цветной). В результате цены (если, конечно, это можно назвать ценами) предлагались, прямо скажем, далеко не астрономические — максимум до десяти рублей. Фотограф же за печать своей цветной фотографии 50×60 см должен заплатить примерно тридцать рублей. Не будем обвинять зрителей в невежестве, тем более что и «СФ» отчасти виновато в том, что такие прозаические, но тем не менее важные вопросы остаются, как правило, «за кадром». А за мастеров, право же, все-таки обидно...

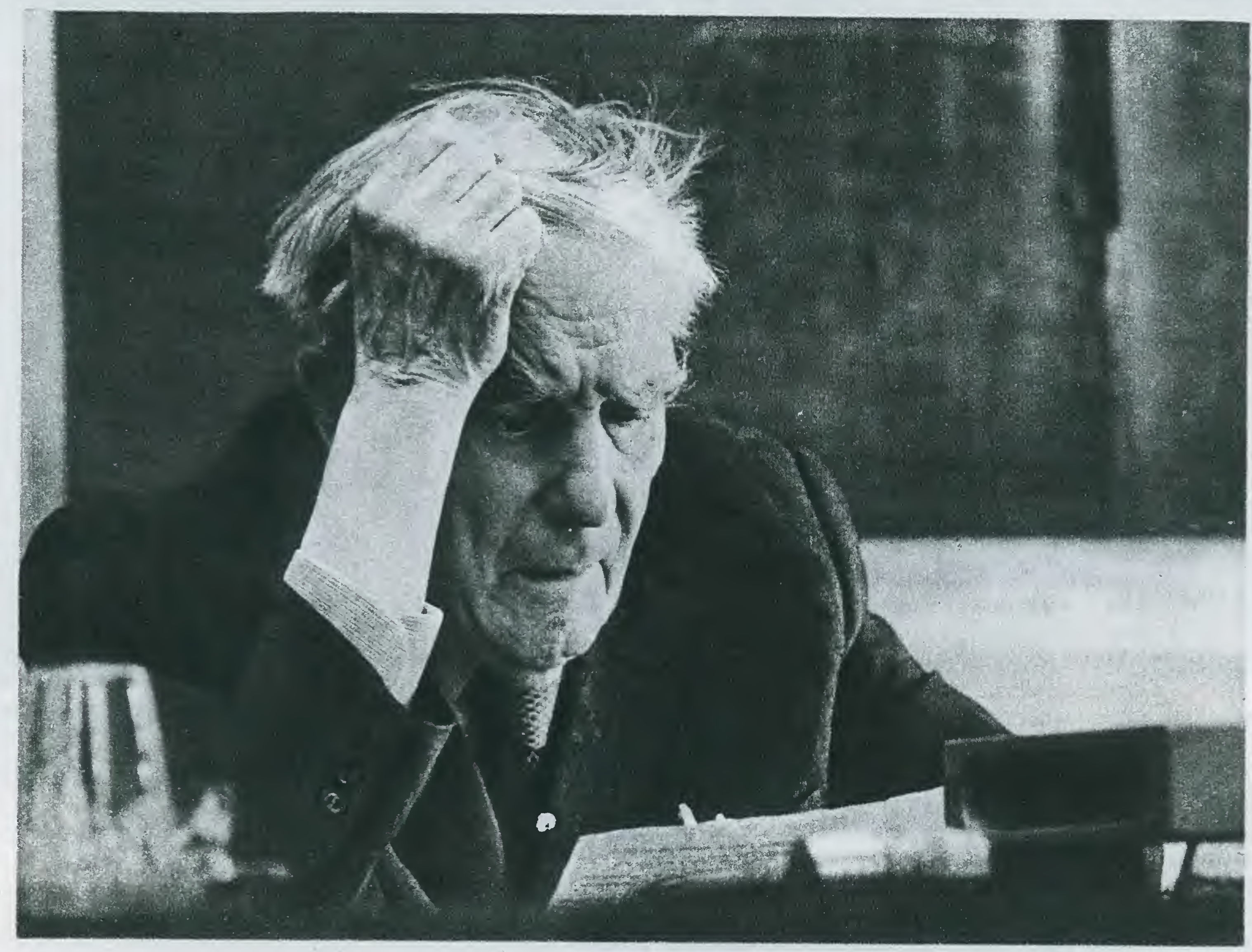


ИГОРЬ БУТЕЕВ
ИТАЛЬЯНСКАЯ КИНОАКТРИСА МАРИЛА ТОЛУ





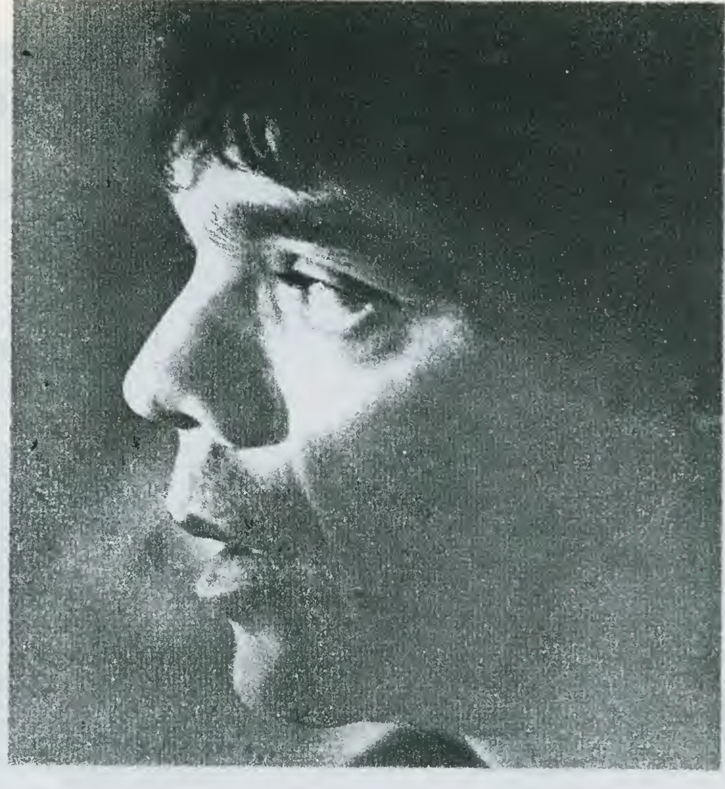
ЮРИЙ ЛУНЬКОВ
ГЛАВА БУДДИСТСКОЙ АССОЦИАЦИИ ШРИ-ЛАНКИ



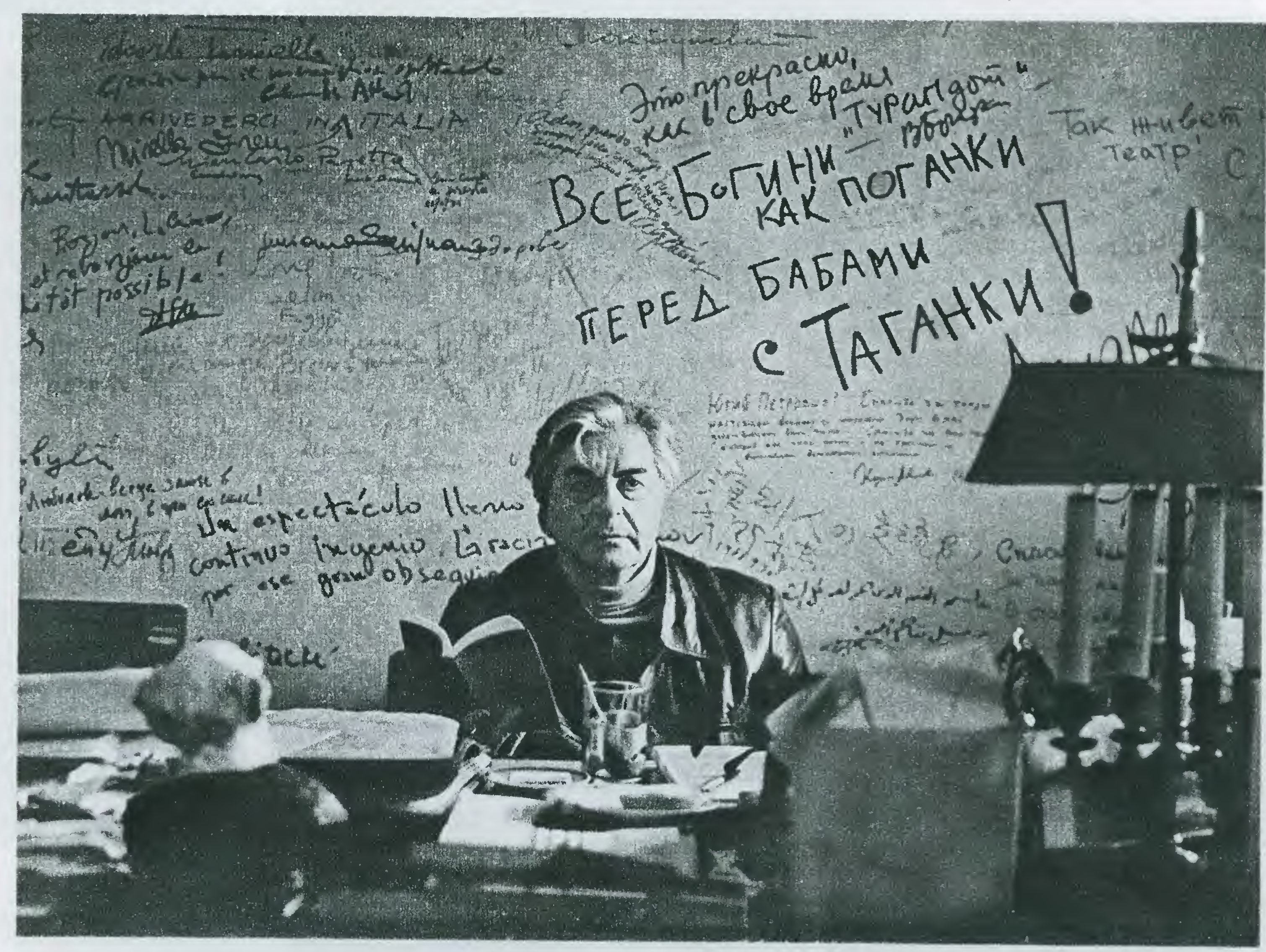
АЛЕКСАНДР КАРЗАНОВ
ПИСАТЕЛЬ ВАСИЛЬ БЫКОВ

АНАТОЛИЙ МОРКОВКИН
АКАДЕМИК ПЕТР КАПИЦА





ЛЕВ ШЕРСТЕННИКОВ
ПРОЩАНИЕ (ДИПТИХ)



ВИКТОР ВЕЛИКЖАНИН
РЕЖИССЕР
ЮРИЙ ЛЮБИМОВ



ИСКУССТВОВЕД-РЕСТАВРАТОР
САВЕЛИЙ ЯМЩИКОВ

Георгий Колосов **Социальная фотография — информация или образ?**

На фоне последних фотографических десятилетий это явление настолько яркое, что, кажется, способно перетряхнуть всю иерархию художественных фотографических ценностей. По существу его границы и природа не определены, есть лишь условное название: социальная художественная фотография.

К самому понятию «социальная фотография» еще придется вернуться, а пока — несколько строк ее короткой выставочной истории. Всесоюзная фотолюбительская выставка 1987 года на ВДНХ СССР была первой, где эта фотография заговорила в полный голос. Десятки отдельных (подчеркнем это) работ показали живого человека в его сложной, драматической жизни. Состоявшаяся в том же году выставка во всесоюзном Центре фотожурналистики оказалась своеобразной. Жюри решило любой ценой не пропускать пропагандистский «сироп», в результате чего лицо выставки спасли сильнейшие серии (подчеркнем и это), посвященные явлениям жизни, которые принято называть «негативными». Там же, в Центре, в апреле прошлого года более 200 работ показала известная казанская группа «Тасма». И наконец, «Россия — отчий дом» (Всероссийская любительская выставка в Астрахани 1988 года, около 500 работ) уже естественным образом сложилась почти сплошь из фотографий социальной направленности. После них московский «Зимний вернисаж» интересен тем, что, дав авторам свободное представительство (показывай, что сам считаешь важным), открывает возможности для широких сопоставлений. Но прежде — о реакции на социальную фотографию. Здесь все не так просто.

Отнесение ее исключительно к «негативу» со стороны тех, кто потратил всю жизнь на создание или прославление «позитива», говорящего о нашей жизни меньше, чем штукатурка стен о силовой конструкции здания, вполне закономерно. При деформации здания штукатурка, как известно, растрескивается первой. Интересно совсем другое. Однажды я наблюдал характерную реакцию пожилой уборщицы на фотографию, где две молодые женщины сидели за столом. Их вульгарная внешность и убранство стола не вызывали сомнений по поводу образа жизни. Но по обстановке в комнате и одежде они явно были обитательницами провинциального общежития, а не столичной «спецобслугой» интуристов. В их глазах сквозила черная тоска, и картина эта вызвала у меня острое сочувствие. Мне казалось, что мысль фотохудожника не может быть перетолкована. Тем не менее: «Зачем таких показывают?!» ...Реакция, повторяю, характерная и примечательна тем, что идет со стороны представительницы того социального слоя, который ничего себе в жизни не стяжал и потому защищать должное лицо этой жизни никакого интереса не имеет. Увы, одна из причин такого подхода очевидна: десятилетиями «самое документальное искусство» отождествлялось с показухой, и фотография от нее не скоро отмоется. Для нас принципиально важно другое: зрителю, далекому от социального благополучия, как это ни парадоксально, чужое неблагополучие часто остается чужим. Если дело в зрителе — это предмет социальной психологии. Мы же должны искать причину в самой фотографии. Подумаем, чего не хватило в ней, и какими средствами подобные сюжеты могли бы завоевывать сердца зрителей.

Сам круг сюжетов пора уточнить. Если речь идет о социальной фотографии, то так или иначе она должна сюжетно затрагивать какие-то общественные проблемы, но выход на них может быть прямым, журналистским, как, скажем, репортаж из наркологического центра, а может быть и опосредованным, метафорическим — допустим, заклеенный объявлениями об обмене жилья фонарный столб. Из этого видно, что социальность не зависит от жанровой принадлежности фотографии. Здесь обнаруживаются два подхода. Задача журналистского репортажа, как правило,— дать конкретную информацию. Задача художественной фотографии — представить символ явления.

А теперь — самое главное. Просто назвать, обозначить негативное явление бесполезно: в этом фотография всегда будет проигрывать слову и отставать от телевидения. Мы обязаны вызвать сочувствие к человеку. Известному или безымянному, глядя на его след или на него самого,— лишь бы на фотографии его жизнь можно было прочесть. Прочесть? Но много ли добавит к нашим представлениям об алкогольной проблеме фотография пьяного? Можно изобразить валяющегося человека, а можно — поверженного. Разница в пластической характеристике. Если фотограф показал человека в состоянии старческого маразма, все, что я оттуда почерпну,— неизбежность биологического распада. Но если вместо убожества я увижу в старом крестьянском лице красоту ума и человеческого духа, которые растаптывались условиями жизни,— тогда я думаю о социальной трагедии.

Итак, все решают пластические характеристики персонажей, иногда самые тонкие (например, направление взгляда). Именно феномен формы, как бы растворенной в самой натуре, определяет меру психологической глубины фотографии, которая в результате или потрясает зрителя, или оставляет его равнодушным. Разумеется, зритель должен научиться эту форму, как всякую другую, видеть. Но даже в той же сцене в общежитии, если бы чуть-чуть опустили головы персонажи снимка, их судьба, возможно, тронула бы и строгую уборщицу.

Еще сюжет: женщина косит. Подумаешь, невидаль в России! Но если автору удалось показать согнутую старческую спину — это крик вымирающей деревни, который не передашь никакими словами, как не перескажешь линию. Самая сложная форма — в жанре и в портрете, в пейзаже и натюрморте она легче управляема. Картину опустевшей деревни едва ли уместно давать в элегическом ключе. Но иногда состояния природы — мрачного, тревожного, сообразного брошенному жилью, можно дождаться. Тот же столб с объявлениями, поставленный под веселое весеннее солнышко, никого не тронет. Но с задираемой ветром бахромой телефонных номеров, погруженный в неуютное серое пространство, даже сдержанному воображению скажет о чьей-то неустроенности. Светопись способна делать чудеса.

Вспоминаю недавно виденные работы. Фрагмент местного хора на организованном, официальном сельском празднике в Молдавии (А. Васильев, Москва). Пятеро поющих на публику пожилых людей в пальто и телогрейках, каждый не знает, куда девать глаза, в глазах каждого — стыд! Композиция Г. Бодрова (Курск): толпа, человек в тридцать, внимающая пастырю. Провинциальная церковь. Такой концентрации одухотворенных лиц я, пожалуй, не встречал и в Большом зале Московской консерватории. Сколько людей — столько портретных характеристик, рассказали — не поверил бы. После этого некоторые цветовые церковные сюжеты «Вернисажа» воспринимаются как костюмированные фотоспектакли.

Невольное противопоставление сводится к двум словам: образ и информация, что в значительной мере является следствием двух подходов. Журналист выходит на конкретный сюжет через знание проблемы. Художник исходит из сюжета, пытаясь его до проблемы поднять. В печати наибольший интерес сегодня вызывает, пожалуй, фотосенсация да историческая фотография, на которую мы смотрим новыми глазами. Любая другая имеет право на выставочную жизнь не иначе как в образной интерпретации. Здесь у журналистов уже есть достижения, но на «Вернисаже» их не так много, как хотелось бы, и они тонут в информационной каше.

В любительской выставочной фотографии — по сути то же самое, ее предметом то и дело становятся незначащие частности. Тема, пластически не разработанная, остро то «не вывозит» и остается холодной информацией, «льдышкой»... От нее необходимо очищать и стенды залов, и страницы фотоизданий. Тогда деление на журналистов и художников на почве социальной фотографии отомрет само собой. И фотографию, которая говорит о проблемах общества, исходя из любви к человеку, можно будет называть просто — гуманистическая.

Комментарий «СФ»

Итак, Георгий Колосов — за пластическую выразительность социальной фотографии. Он так и пишет: «Все решают пластические характеристики». И когда они, эти характеристики, все решат, тогда, по мнению автора, деление на журналистов и художников на почве социальной фотографии «отомрет само собой». Фоторепортер, надолго отлученный от своего прямого дела — событийной информации, приобретает вкус к ней. Но и «пластика» не чужда ему. Хотя бы потому, что "пластическое украшательство» всячески приветствовалось во времена недавние. Оно выручало: красивая неправда выглядела вполне пристойно. Сегодня время пластической правды.

Признаем, что фотолюбители и фотохудожники то и дело преподают «профи» урок. Многие из них и раньше работали и честно, и... пластично. Теперь, судя по всему, наступает время альянса журналистов и фотолюбителей. Прежде всего в социальной фотографии.

Давайте поразмыслием над этим интересным процессом...

ГРИГОРИЙ МЕТТЕР
КТО БЫСТРЕЕ?

СЕМЬЯ









АЛЕКСАНДР ГРАЩЕНКОВ
РЫБАЧКА

АВТОРИТЕТ





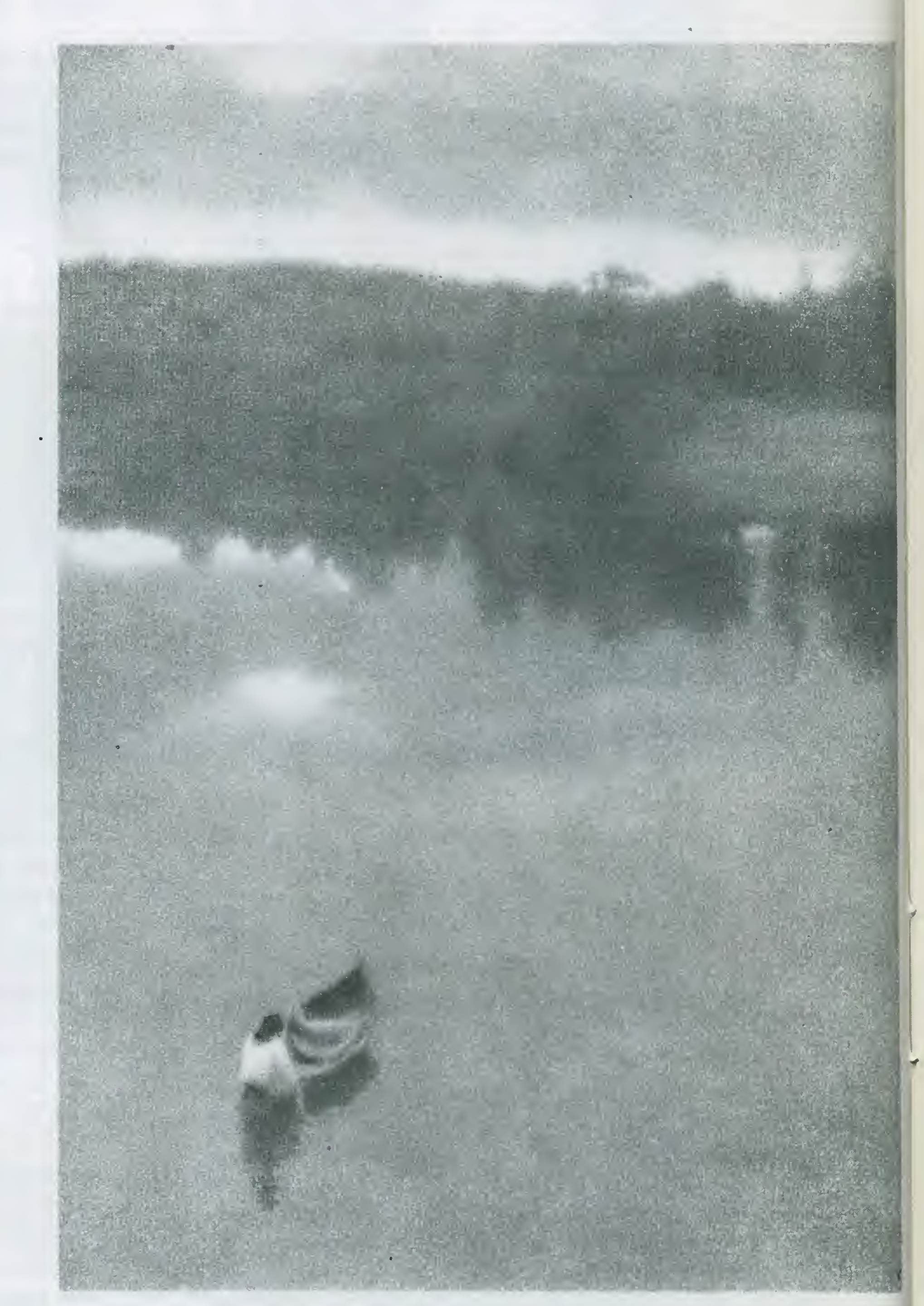


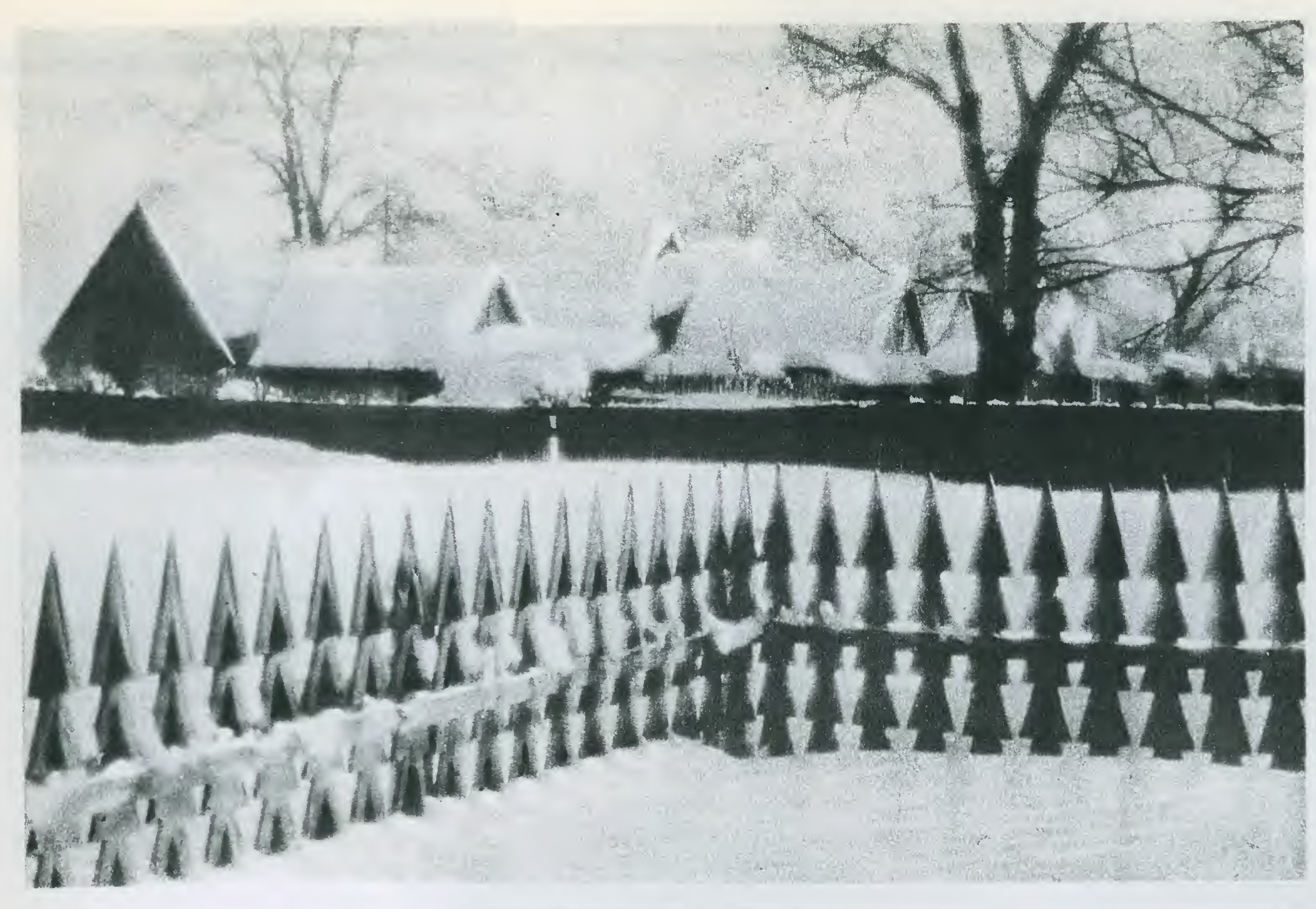
ГЕОРГИЙ КОЛОСОВ
СЫН. 1988

СЕМЬЯ. 1988

ВАЛЕНТИНА. 1988

ДОМА. 1988





АНАТОЛИЙ ВОРОН
ЗИМНЕЕ УТРО



ГЕННАДИЙ МАКАРЫЧЕВ
ГАЛЕРЕЯ



БОРИС ЯКОВЛЕВ
БАБУШКИНЫ ВЕЩИ

Людмила Клодт **В мире цвета**

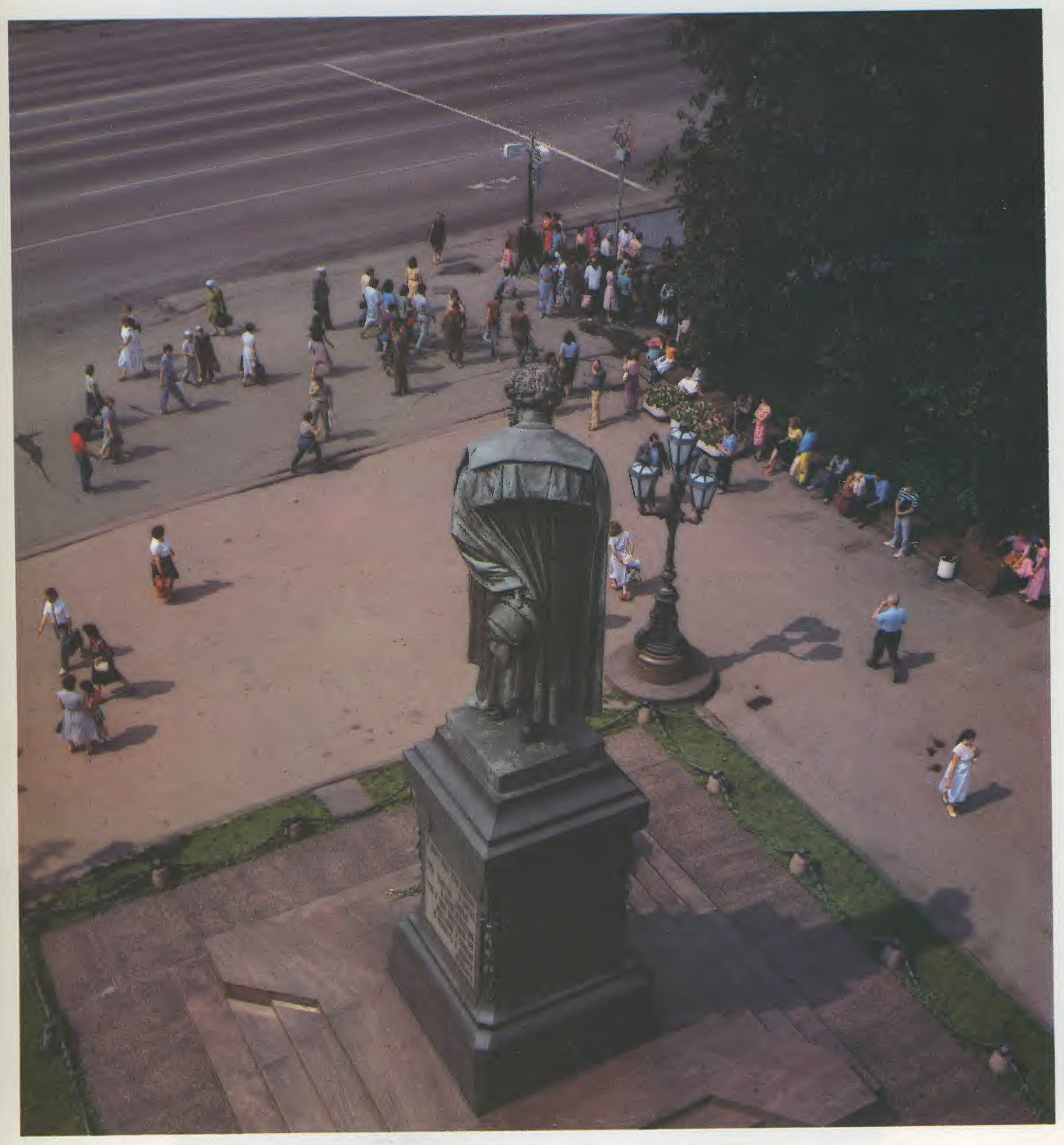
— Сегодня я боюсь употреблять такие слова, как «событие», «явление», «огромный интерес»... Слишком долго мелькали они на страницах газет и журналов в былые годы, вбивая в сознание людей искаженное представление о мире, о нашей жизни, об искусстве, которое, увы, далеко не всегда таковым являлось.
И становится как-то неудобно и неуютно снова пускать их в обиход. Но о выставке на Гоголевском бульваре мне все-таки хочется сказать, что она стала выражением того нового нравственного и духовного отношения к жизни, которое всколыхнуло наше общество.
Небольшая по размерам экспозиция представляет широкий диапазон тем, авторских почерков и решений. Но хочется остановиться и поразмышлять только о цвете в фотографии.
Сорок пять авторов представили свои работы в цвете. Для такой камерной выставки это довольно много. Сейчас цветом никого не удивишь. Он прочно вошел в оформление журналов, стал появляться на страницах некоторых газет, в альбомах, книгах. Цветной мир глядит на нас с экранов кино и телевизоров. Это пиршество цвета привело к тому, что мы перестали замечать его, перестали ему удивляться.
Цвет рукотворного образа стал сливаться в нашем сознании с цветным реальным миром, окружающим нас, и превратился в нечто само собой разумеющееся. Мы, как обжоры на пиру, перестаем различать вкус пищи.
Большинство людей живут в цветном мире, почти не обращая внимания на это его качество. Цвет воспринимается нами пассивно. Мы членим с его помощью мир предметов и явлений, подсознательно используем его, как сигнальную систему, позволяющую нам ориентироваться в мире.
И только иногда, крайне редко, испытываем эмоциональное потрясение, встретившись с красотой мира, явившейся нам в момент особого состояния природы, странного освещения или неожиданного соединения деталей или предметов.
Не все люди обладают одинаковой способностью видеть и воспринимать цвет как эстетическую категорию, так же, как многие из нас лишены музыкального слуха. И это наглядно проявилось на этой выставке.
Из сорока пяти фотографов, работающих в технике цветной фотографии, на мой взгляд, только 10—12 включают цвет в свое творчество, как осознанное эстетическое качество, необходимое для создания художественного образа. Для остальных мастеров отношение к снимаемому на цвет чисто утилитарное. Чаще всего это фиксирование события в момент его наивысшей драматургической выразительности. Многие из этих работ могли бы быть черно-белыми, и мы, зрители, ничего не потеряли бы в их восприятии.
Сразу хочу предварить возможные возражения. Я не выступаю против цветного репортажа. Это закономерная и нужная форма фиксации мира. Иногда это необходимо для передачи точной информации о предмете или явлении. Просто в этой небольшой статье мне хочется обратить внимание на редкий дар некоторых мастеров, обладающих способностью видеть красоту мира через его цвет. В своих работах они дают нам возможность пережить наслаждение от встречи с художественным образом, выраженным с помощью цвета.
Пейзажи В. Гиппенрейтера, «Изначальная Русь» И. Стин и А. Фирсова, композиции Н. Рахманова и женские портреты Н. Свиридовой и Д. Воздвиженского снова показали нам творческий уровень этих признанных мастеров цветной фотографии, еще раз продемонстрировали глубокое понимание ими художественной задачи и совершенство ее технического воплощения.
Очень интересными явились работы и некоторых других фотографов. Среди четырех пейзажей, представленных на выставке С. Сафоновой, мне хочется особо остановиться на фотографии березы, снятой на закате. Пылающий цвет поля, окрашенного лучом заходящего солнца, создал основное звучание всей композиции. Обычный, знакомый пейзаж предстал перед нами как воплощение нашей тоски о чистоте и тишине, даруемой нам природой.
Работы Б. Яковлева обращают на себя внимание сдержанностью и точностью цветового решения. Они, как правило, построены на контрастном сопоставлении двух ведущих цветов. Свинцовый цвет неба и оранжевая башня Кремлевской стены. Голубовато-зеленые тона оконного переплета и подоконника и темно-красные листья букета. Погруженный в вечернюю синеву силуэт церкви и горящее изнутри окно. Зеленые геометрические линии улиц и золотистые здания на фотографии Зарядья. Все композиции Яковлева останавливают наше внимание именно тем, что в них мы видим нечто большее, чем запечатленный фрагмент мира. Мы видим гармонию цветовых соединений.
Современный, более раскрепощенный взгляд на мир раскрывают нам работы С. Пархомовского, представителя более молодого поколения. Его серия «Москва» рисует нам город через ряд фрагментов. Авторская позиция утверждает, что в мире, нас окружающем, все предметы одинаково важны и интересны для художника.
На выставке встречаются работы и других мастеров, в которых цвет играет столь же значительную роль. Например, «Фламинго» В. Бабкова, «Загадочные лица» Д. Донского, «Окно в Поленово» В. Корнюшина, «Ленинакан, 9 декабря» А. Макарова, «Лестница», «Дверь» и «Стена» В. Пчелкина.
Во всех этих работах авторы не только показывают нам жизненный факт, но и поднимают его до обобщенного образа. И творческое отношение к цвету играет в этом процессе решающую роль.

О своем? По-своему!

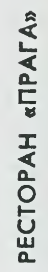
Сергей Пархомовский пришел в фотографию сравнительно недавно. Точнее было бы сказать, что в фотографию привел его поиск наиболее естественной формы самовыражения. По профессии Сергей журналист, увлекается дизайном, переводит стихи с украинского на русский.
Если попытаться дать общую характеристику фотографических работ Пархомовского, то первое, что нужно отметить,— это высокий уровень изобразительной культуры: он очень внимателен к цветовым и световым соотношениям, точно строит композицию.
...Луч вечернего солнца скользнул по Арбату, совершенно изменив обычный порядок вещей: толпа замерла, потеряла конкретность очертаний — зато «заговорили» высвеченные плафоны фонарей.
...Красная звезда на Спасской башне кажется непривычно маленькой среди почти черных силуэтов кремлевских храмов...
Нередко приходится слышать, что художники, подобные Сергею Пархомовскому, увлекаются тем, что говорят «о своем». Нет, не могу согласиться: они говорят по-своему о волнующих всех нас проблемах. Вспомним, кстати, те недавние еще времена, когда небу непременно надлежало быть голубым, а настрою — обязательно оптимистическим. Вспомним, чтобы в качестве приметы сегодняшнего дня констатировать плюрализм в творческом самовыражении. То, что Сергей пришел в фотографию сравнительно недавно, имеет и свои положительные стороны: он может работать не только для себя и узкого круга друзей, а для всех нас. Время дало ему на это право.
Сергей Пархомовский работает не только в цвете. Для него отправной точкой становится любая, совершенно «нефотогеничная» на первый взгляд вещь — трещина в асфальте, пятно на стене, фонарный столб, обрывок газеты или моток проволоки...
Все у него приобретает особый смысл и значение. Эти, казалось бы, мелочи, частности становятся опорой, смысловым и композиционным центром работ Пархомовского. Четыре красных зонтика уличного кафе. Представьте себе, что их нет,— и будто погасили свет, фотография перестала существовать. Нарушилось равновесие, потерялась какая-то очень важная смысловая единица...
Если талант есть способность создавать свой собственный художественный мир, то он его и создал — хрупкое равновесие образов и ощущений, от всего отделенное неповторимостью своей.

Я. РАХМАНОВА

ФОТО **СЕРГЕЯ ПАРХОМОВСКОГО**



ПЛОЩАДЬ А. С. ПУШКИНА



РЕСТОРАН «ПРАГА»



ПЕШЕХОДНЫЙ АРБАТ

ФОТО **СЕРГЕЯ ПАРХОМОВСКОГО**



КРЕМЛЕВСКИЕ КУПОЛА



СТАРОЕ И НОВОЕ

Нестандартные способы фотопечати

(см. статью на стр. 41)



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
(КЛЕЕВАЯ ПЕЧАТЬ)

ПОСВЯЩАЕТСЯ КОРО





ЦАРИЦЫНО

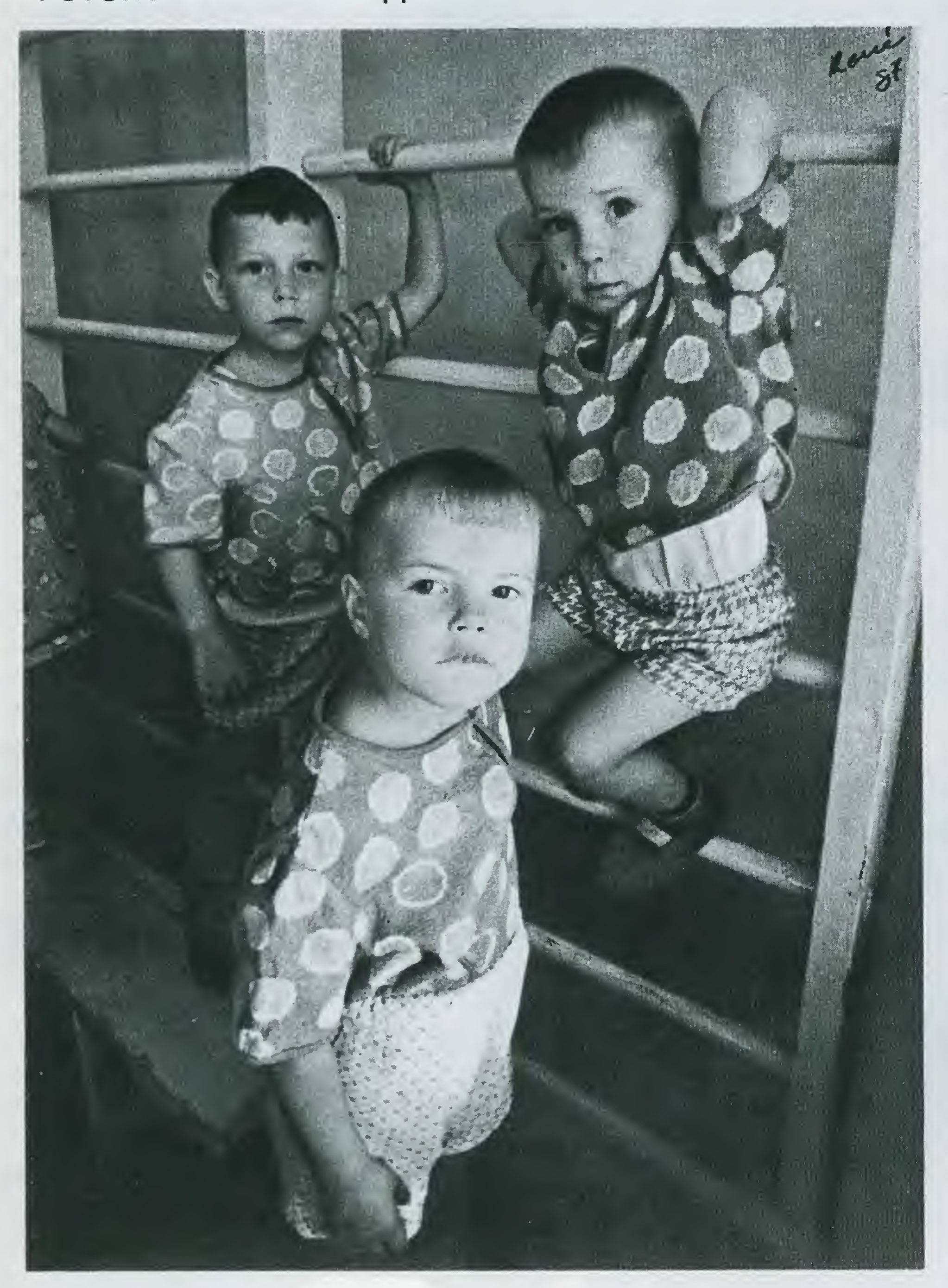


ПОРТРЕТ А. В. ХЛЕБНИКОВА

ФОТОЮНИОР



ФОТОКОНКУРС «НАШ ДОМ»







ВЛАДИСЛАВ ЗИМНИЦКИЙ, 16 ЛЕТ (МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ДЕТСКИЙ ДОМ»

ЧТО УМЕЕМ

«Глазами детей»

Красногорский механический завод совместно со Всесоюзным научно-исследовательским центром народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР, редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда» объявляют IV Всесоюзный фотоконкурс «Глазами детей», посвященный 150-летию фотографии.

К участию в конкурсе приглашаются юные фотолюбители из школ и ПТУ, коллективы детских фотостудий и клубов.

Тематика конкурса не ограничена. Каждый участник может представить не более тридцати работ форматом не менее 18×24 см.

На обороте каждого снимка должны быть указаны: фамилия, имя, отчество автора, домашний адрес с почтовым индексом, возраст, название коллектива, фамилия руководителя. Фотографии, выполненные членами фотокружков и студий и вошедшие в клубные коллекции, будут рассматриваться жюри конкурса и в индивидуальном порядке.

По итогам конкурса организуется выставка детской художественной фотографии в Москве и в Красногорске (в выставочном зале молодежной фотокиностудии «Зоркий»).

Авторы отмеченных работ будут награждены дипломами и получат каталоги.

Для победителей конкурса учреждаются следующие премии и дипломы.

За лучшую клубную коллекцию снимков:
первая премия — комплект ФС-12 и диплом I степени;
вторая премия (две) — фотоаппарат «Зенит-12СД» и диплом II степени;
третья премия (три) — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом III степени.

За лучшие индивидуальные работы авторов до 14 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За лучшие индивидуальные работы авторов от 14 до 17 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-12СД» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

Учреждены **3 специальные премии** за большой вклад в развитие детской фотографии в стране, а также специальные призы и дипломы Всесоюзного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР, редакций журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда».

Фотографии следует высылать по адресу: **143400, Красногорск Московской области, ул. Ленина, 5б, фотокиностудия «Зоркий», оргкомитет конкурса «Глазами детей».**

Срок отправления (по почтовому штемпелю) до 15 октября 1989 года.

Все присланные на конкурс коллекции и отдельные фотоработы (кроме призовых и дипломированных) можно будет получить обратно по указанному выше адресу до 1 мая 1990 года.

ФОТОЮНИОР



ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ!

Путь к себе

Чем ближе лето, а с ним и вступительные экзамены в вузы, тем чаще в «Фотоюниор» приходят письма с вопросами, что нести в институт, если выбрал своей специальностью фотожурналистику или операторское дело, какие снимки предпочтительнее? Эти вопросы мы переадресовали И. Миньковецкому, кинооператору, много лет преподававшему в Московском институте культуры.

— Что нести в вуз? Если очень кратко, то... «себя». Свой собственный интерес к окружающему тебя миру, населенному людьми, природой и всякой всячиной, к жизни, которая рождает сложные взаимоотношения, мысли и чувства. Один из старейших педагогов ВГИКа, профессор А. Темерин (кстати, действующий оператор) на мой вопрос, что, на его взгляд, главное в абитуриенте-89, ответил, думаю, точной формулой: «Личность, трудолюбие, талант». Трудолюбие и талант — вещи общеизвестные. А вот личность?.. Фотолюбитель часто несет на себе груз виденного, стремится копировать, считая, что именно похожесть сближает его с искусством. Это обман. Все наоборот. В непохожести, в личностной оценке — секрет открытий, успеха. В этом кроется творческое начало человека. Создавайте свою фотографию, в которой будут правда, красота, настроение такими, какими их увидели и поняли только вы, и никто больше.

Для иллюстрации я выбрал несколько снимков из «портфеля «Фотоюниора». В кадрах Андрея Лукашевича есть вкус, мастерство, хорошая работа со светом, чувство композиции, формы. Это можно приносить. Очень личностны работы тираспольцев. «Портрет» Юрия Приютовского, где просвечивает время, надежды, тревоги его сверстников, где главное — человек, его настроение. Кадр «За воротами детдома» юного Володи Балабана — новелла, полная драматизма. Там, за воротами детского дома,— ставшая во многом чужой, незнакомая жизнь, куда ребята идут как на экскурсию, чтобы снова вернуться назад...

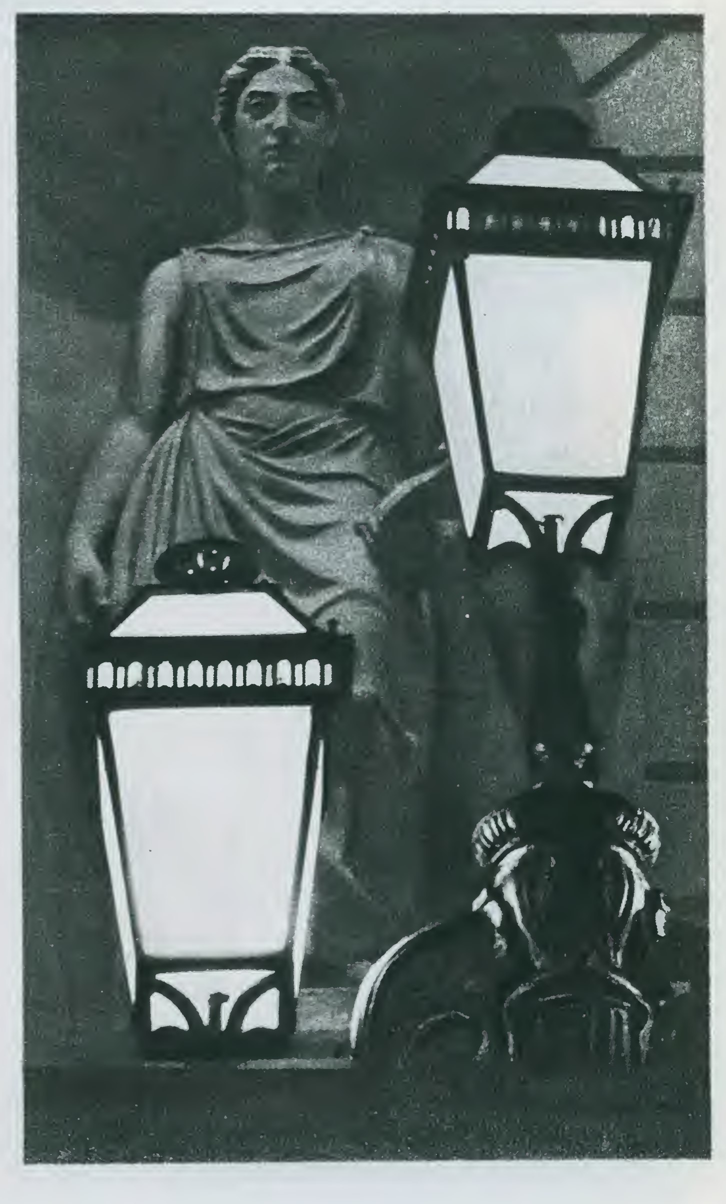
И еще один детский дом (триптих Владислава Зимницкого помещен страницей ранее). Хотелось бы отсечь многое, но снимки сразу лишатся достоверности, ощущения той казенной среды, в которой живут дети. Это правда. Это пережито авторами. Можно нести. Личностное в фотографии считаю главным.

... Извините за категоричность, но хотите творить — извольте быть личностями!

И. МИНЬКОВЕЦКИЙ









ВЛАДИМИР БАЛАБАН, 9 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ТАМ, ЗА ВОРОТАМИ ДЕТСКОГО ДОМА

ЮРИЙ ПРИЮТОВСКИЙ, 16 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ПОРТРЕТ

АНДРЕЙ ЛУКАШЕВИЧ, 17 ЛЕТ
(МОСКВА)
НАТЮРМОРТ

СТАРЫЕ ФОНАРИ

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

4. Пейзаж — поиски и находки

Как-то я прочитала у одного фотографа-пейзажиста: «Своими успехами я обязан тому, что рано встаю». И вот я вышла на съемку с восходом солнца, и... не узнала знакомых мест. Все было окутано нежнейшей утренней дымкой, длинные тени на земле, сверкающая роса. Тогда впервые на фотографиях у меня появилось пространство и даже воздух. Название этого эффекта я знала и раньше: «светотональная (или воздушная) перспектива», но как-то не очень придавала ему значение. А теперь стала замечать, что он проявляется не только в тумане. Воздушная дымка в большей или меньшей степени всегда присутствует в природе, благодаря ей дальние предметы кажутся более светлыми, размытыми, что и создает ощущение глубины пространства. Теперь я уже не боялась включать в свои кадры фон — лишь бы там не было слишком темных пятен — и даже научилась искусственно создавать воздушную перспективу в процессе печати — присветлять дальние планы, если это возможно.

Более того, оказалось, что этот эффект действует и там, где больших пространств нет. Темные предметы, изображенные на фоне более светлых, как бы выдвигаются вперед, создавая тем самым иллюзию объемности.

Со временем я обнаружила и другие способы решения этой задачи: линейную перспективу (сходящиеся вдали линии дороги, берегов реки), масштабные сокращения разноудаленных предметов, тени, направленные в глубь кадра...

Очень долго я не могла «справиться» с небом. Уж слишком часто оно получалось каким-то белесым, и это белое пятно оказывалось настолько активным, что полностью отвлекало внимание от какого-нибудь солнечного блика, ради которого, случалось, и делался кадр. Я знала о применении светофильтров — желтых, оранжевых, позволяющих притемнить небо, но ведь они уничтожали воздушную дымку, в которую я теперь была влюблена, и, кроме того, делали снимок излишне контрастным. Все оказалось очень просто. Как и большинство фотолюбителей, я снимала на тех пленках, что были под рукой,— 65 так 65, 130 так 130. Но фотопленки различаются не только светочувствительностью, но и воспроизведением тонов, не говоря уже о резкостности. Короче говоря, я убедилась, что лучшие результаты получались у меня на пленках «Фото-32», и особенно, если они слегка переэкспонированы и недопроявлены. Тогда и без светофильтров получается в кадре и небо, и нормальный контраст, и почти невидимое зерно.

Так я осознала правило: **в фотопейзаже важны не только видение, но и техника съемки.**

Когда же я, наконец, решилась брать на съемку штатив (очень долго меня пугала его тяжесть!), то была полностью вознаграждена в своих утомительных походах. Тяжело, конечно, но зато — какая свобода! Ведь я уже не зависела от освещенности и могла снимать на любой, даже очень длительной выдержке, не боясь микросдвига.

То, что здесь рассказано,— это лишь небольшая часть моего личного опыта. У других фотопейзажистов есть свои открытия, приемы и «секреты», все снимают поразному. Но больше всего мне не хотелось бы, чтобы эти приемы были восприняты как рецепты изготовления «выставочного снимка». Знание их избавляет от многих ошибок, но все-таки главное — в другом. Главное — в нашем отношении к природе. Все говорят, что любят природу, но одно дело — любоваться ее общепризнанными красотами в туристической поездке, и совсем другое — найти красоту там, где никому и в голову не приходит ее искать. А ведь она есть, ее надо только понять. И уметь снять.

Г. ЛУКЬЯНОВА
Фото автора

(Продолжение следует)



УТРО

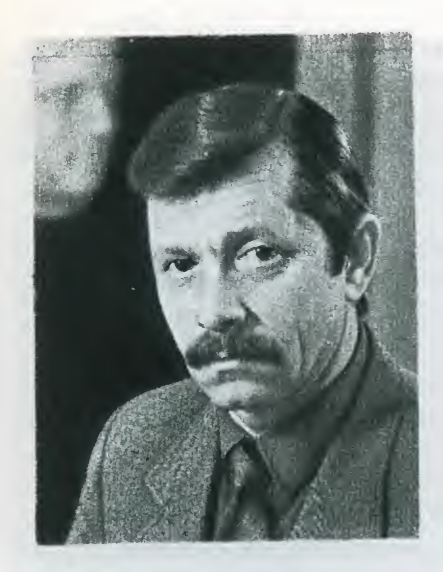


ПЕРЕД ГРОЗОЙ



СТАРАЯ ЕЛЬ

Николай Парлашкевич **Слагаемые удачи**



Н. ОСОКА

Если не считать несбывшейся мечты об операторском факультете ВГИКа да постоянной нехватки времени за делами организационными на собственно фотографическое творчество, Николая Осоку надо признать человеком на редкость удачливым.
У него славная семья, где его любят и понимают. Оба своих образования — он окончил педучилище и Московский институт культуры, по специальности режиссер, руководитель кинофотостудии — сумел счастливо соединить, создав в Дзержинске отличный Дом юного техника, где и директорствовал до недавнего времени. Там же организовал для подростков фотостудию с образцовым лабораторным центром, которому сегодня завидуют многие его коллеги-педагоги. Сам фотограф, участник и призер многих всесоюзных и международных выставок и конкурсов, активно печатается в газетах, в журналах «Театр» и «Театральная жизнь». И его юные ученики-студийцы уже участвовали в зарубежных выставках. Недавно, например, их работы с успехом экспонировались в США.
Николай Осока сочетает в своем характере качества, казалось бы, прямо противоположные: с одной стороны, он — человек увлекающийся, импульсивный, с другой — на редкость основательный, умеющий замыслы свои последовательно воплощать в конкретные дела, стремящийся все, за что берется, делать «на уровне».
Плюсы и минусы этого сочетания отчетливо проступают при знакомстве с его обширной выставочной коллекцией. Импульсивность, обостренная восприимчивость к жизненным впечатлениям, плюс воображение художника позволяют автору добиваться успеха в различных фотографических жанрах. При этом он свободно варьирует методы и средства своей работы: может «навскидку» снять черную птицу, взлетающую над подернутым молочным туманом лугом, а может вести долгий «кабинетный» поиск того единственного пейзажного фрагмента, который, как родной, впишется в арку монастырской сводчатой галереи, придав снимку смысловую законченность.
Основательность, дотошность в постижении секретов ремесла помогла Николаю Осоке добиться предельной отточенности фотографической формы его работ, высокой оформительской культуры. Хотя, что греха таить, в свое время, виртуозно овладев способами двойных, тройных и даже «багетных» обрамлений, он так увлекся этим «рамкотворчеством», что порой заставлял задуматься: а все ли в порядке у автора с элементарным вкусом?
Сегодня фотохудожника больше всего занимает тема взаимоотношений человека и природы, их внутренней духовной связи. Поэтому, видимо, окружающая среда становится в его лучших психологически углубленных портретах уже не просто фоном, но активным смысловым компонентом снимка.
И в «чистом» пейзаже, который Николай Осока считает одним из самых сложных жанров, помимо красоты ландшафта автор стремится донести до зрителя момент своего эмоционального контакта с природой. Оттого-то, наверное, тяготеет он к съемкам в режимные утренние и вечерние часы, когда все вокруг преображается в считанные мгновения, когда восприятие фотографа обострено до предела...
Недавно Николай Осока вошел в число тех, «кому за сорок». Это та возрастная грань, за которой уже остро начинаешь ощущать быстротечность жизни. И если сил еще в достатке, а в его случае в этом нет сомнений, хочется творчески работать как никогда. В последнюю нашу встречу Николай рассказал, что покинул директорское кресло, оставив за собой только руководство студией. Будем считать это добрым фотографическим предзнаменованием.

ОТБЛЕСК

ФОТО **НИКОЛАЯ ОСОКИ**

УТРО

ОДИНОЧЕСТВО

ФОТО НИКОЛАЯ ОСОКИ





ВИКТОР



ТРЕЩИНА

ВЕЧНЫЙ МОТИВ

ПОЛЕ

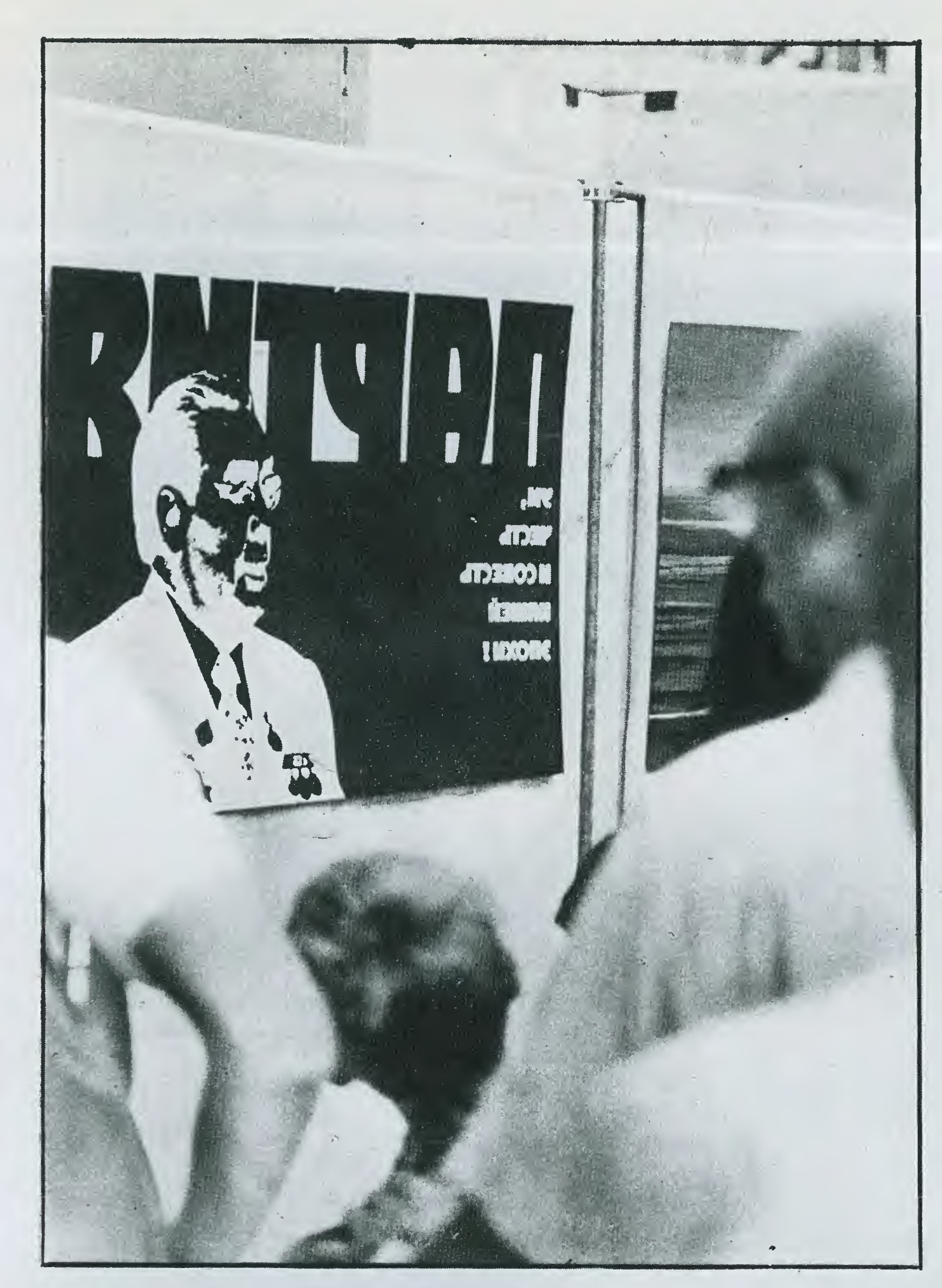
ВЕЧЕР В СЕНТЯБРЕ

«Зеркало»



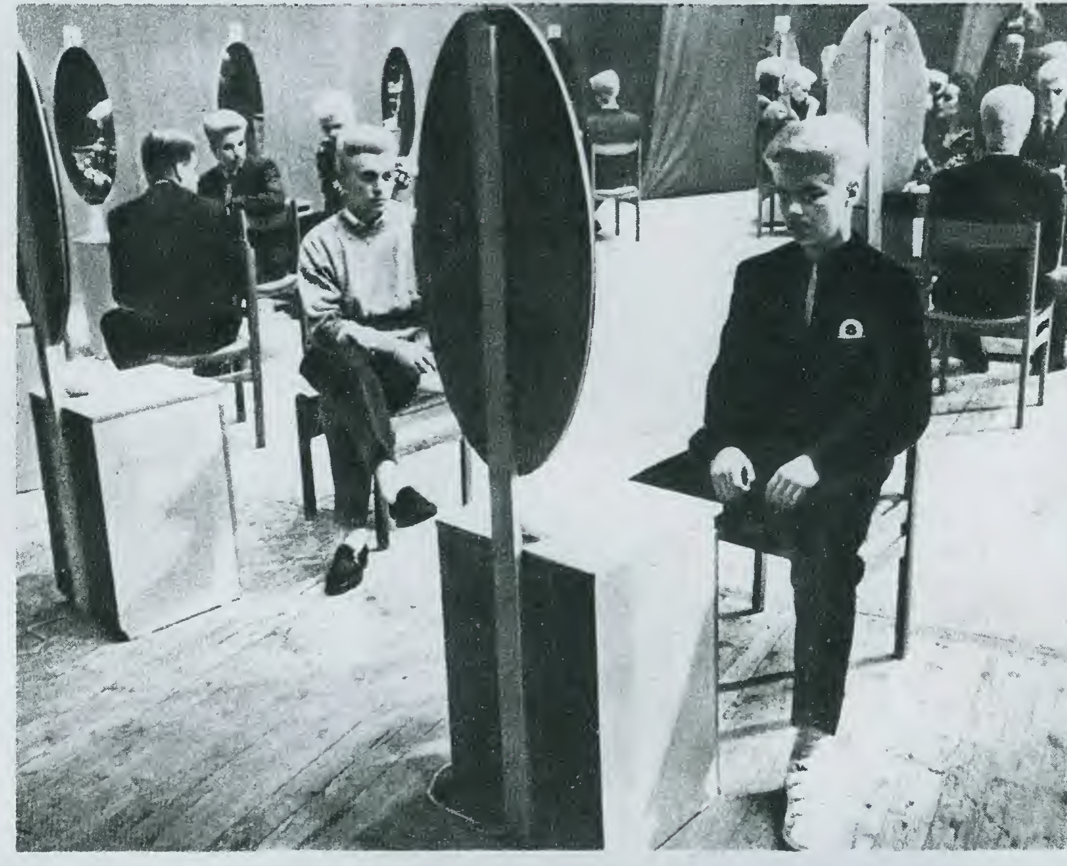
С. СИТНИКОВ
(МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)
РЕСТАВРАЦИЯ

Запланировав тему конкурса «Зеркало», мы стали перебирать в уме возможные сюжетные варианты: просто зеркало (из дамской сумочки, над умывальником, еще где-нибудь), отражения (в воде, плафоне, окне, металле...), портреты близнецов. Вспомнили несколько других ассоциативных «ходов» и на этом поставили точку. А рано. Например, фотографию, которую сделал харьковчанин Г. Гаранич, предугадать не смогли. Зеркало предстало перед нами как политический портрет целого периода в жизни, истории нашей. В зеркале, как известно, изображение обратно истинному. Правда, мысль эта первой пришла в голову автору плаката, но важно, что фотограф ее заострил и своим языком передал многим и многим зрителям.
Первую же премию за оригинальное фотографическое решение работы «Реставрация» жюри присудило С. Ситникову.













Г. ГАРАНИЧ
(ХАРЬКОВ)
НА ВЫСТАВКЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

К. БАБАЕВ
(БАКУ)
ПАМЯТЬ О ЛЕТЕ

С. СОЛОДОВ
(ВЛАДИМИР)
СВЕТ МОЙ, ЗЕРКАЛЬЦЕ, СКАЖИ...

В. ТЕРЕНТЬЕВ
(НОВОПОЛОЦК)
СТАНДАРТИЗАЦИЯ

В. ГУГНЯЕВ, 15 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ЗЕРКАЛО

А. СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
КОЛОБОК



А. КЕРТЕШ (Венгрия)
Комедийная танцовщица. Париж. 1926
(Из собрания Галереи Сьюзен Гардер, Нью-Йорк)



В. УЛИТИН
Портрет балерины. Москва. 1933
(Из частной фотоколлекции)

Тамаз Герсамия **Ранняя светопись в Грузии**

Д. ЕРМАКОВ
ВИД НА СТАРУЮ ЧАСТЬ ТБИЛИСИ, 1890-е гг.



А. ЭНГЕЛЬ
ВОДОВОЗЫ У РЕКИ КУРЫ. 1880-е гг.

Объявление в прессе об открытии портретных фотоателье в Тбилиси встречается уже в 1856 году. Но в конце 50-х годов прошлого века тбилисские фотографы снимали не только портрет. Они осуществляли жанровую (постановка этнографических сцен в павильоне), а также видовую съемки. Последняя включала виды городов, отдельные сооружения, памятники архитектуры, горные пейзажи. Об этом свидетельствуют многочисленные рекламные объявления тех лет: «Имеются в продаже... собрания замечательных кавказских видов, как-то: Тифлиса, Пятигорска, Боржома...» (1859), «Продаются большие виды Тифлиса, Кутаиса и других замечательных местностей края, а равно коллекции стереоскопических видов военно-грузинской дороги...» (1865).

К началу 60-х годов относится зарождение репортажной фотографии, которая в дальнейшем стала занимать все более заметное место в работах тбилисских фотографов. Первый такой снимок выполнен в 1864 году. На нем запечатлено чтение манифеста об освобождении крестьян в городе Телави. В 1867 году сняты различные моменты открытия памятника князю М. Воронцову в Тбилиси. Это был первый памятник, установленный в городе.

Относительно раннее начало натурной съемки в Грузии, надо полагать, было обусловлено наличием своеобразного архитектурного ландшафта городов, величественностью горных пейзажей, разнообразием характерных народных типов представителей различных этнических групп. Определенное влияние на выбор натурной тематики оказывали и местные научные круги (историки, этнографы, археологи, географы). Многие снимки выполнялись по их непосредственным указаниям и заказам. Работа в разных жанрах характерна для тбилисских фотографов и в последующие годы. Конечно, были фотографы, которые специализировались только на съемке памятников архитектуры или портрета, но тенденция работать в различных жанрах, повторяю, являлась основной для большинства фотографов. Отражая в своем творчестве окружающую действительность, явления и события повседневной жизни, ее многогранность, они становились подлинными фотолетописцами эпохи.

На значительный интерес, проявленный к фотографии, указывает и учреждение в 1894 году Тифлисского общества фотографов-любителей (ТОФ). Целью общества являлась широкая популяризация фотографии, а также оказание теоретической и практической помощи начинающим фотографам. Наряду с другими обществами оно активно участвовало в издании популярного тогда журнала «Фотограф-любитель». В 1895 году ТОФ организовало первую самостоятельную выставку. Позже, в 1916 году, объединение расширилось и стало называться Кавказским фотографическим обществом. Деятельное участие принимали члены фотообъединения в работе различных научных и культурных объединений того времени — Кавказских отделений русского географического и технического обществ, Кавказского общества поощрения изящных искусств, Тифлисского общества поощрения изящных искусств.

На протяжении второй половины XIX — начала XX века в Грузии работало много замечательных фотомастеров — В. Барканов, Э. Вестли, Л. Дубелир, Д. Ермаков, К. Занис, Э. Клар, М. Левитес, Б. Мищенко, Д. Никитин, А. Окуловский, А. Роинашвили, А. Энгель и другие. Некоторые из них были хорошо известны в дореволюционной России.

Д. Никитин вошел в историю отечественной фотографии как один из первых военных фотокорреспондентов. Широкую известность принесли ему альбомы снимков с эпизодами русско-турецкой войны 1877—1878 годов, представляющие интерес как в историческом, так и художественном отношении.

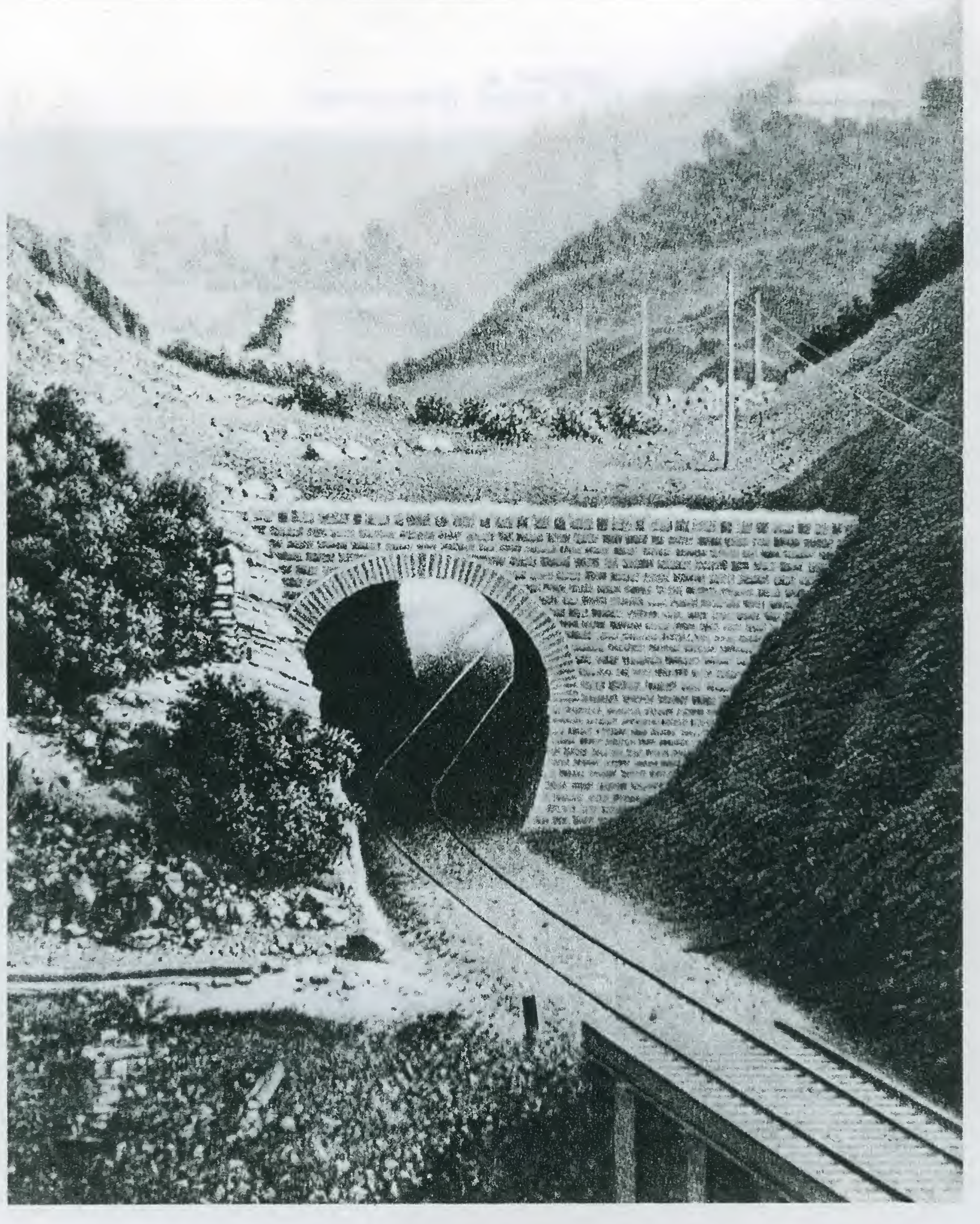
В 1878 году эти альбомы демонстрировались на Всемирной выставке в Париже, в 1888 году — на Всероссийской фотографической выставке в Петербурге, получив высокую оценку современников. Фотограф занимался портретом, пейзажем, выполняя видовые снимки городов Грузии, известен как большой мастер этнографических сюжетов.

В. Барканов — автор значительной фотоколлекции «Видов и типов». Серии его снимков не раз удостаивались наград на многих выставках, в частности на Венской всемирной выставке 1873 года. Он тоже был военным фотокорреспондентом, принимал участие в русско-турецкой войне. Снимал виды Поти-Тифлисской железной дороги. Отличался высоким для своего времени профессионализмом.

А. Роинашвили (Роинов), сотрудник Петербургского археологического общества, был первым грузинским



Д. ЕРМАКОВ
ТБИЛИСИ. НАРОДНЫЙ ДОМ ИМЕНИ ЗУБАЛАШВИЛИ (НЫНЕ ТЕАТР ИМЕНИ МАРДЖАНИШВИЛИ). 1909 г.



В. БАРКАНОВ
ВИД КРАСНОЙ ТРАНШЕИ НА ПОТИ-ТИФЛИССКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ. НАЧАЛО 1870-х гг.





М. ЛЕВИТЕС
ПОРТРЕТ 1870-е гг.

Э. КЛАР
ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ.
1900-е гг.

Д. ЕРМАКОВ
ИНТЕРЬЕР ПРИЕМНОЙ
ФОТОАТЕЛЬЕ.
НАЧАЛО 1880-х гг.

фотографом-профессионалом. Снимки его отличались широтой тематики. Он принимал участие в различных представительных фотовыставках, одним из первых в Грузии начал целенаправленную съемку памятников архитектуры. Несколько лет фотограф провел в Дагестане, снимая виды и типы горного Дагестана. В 1889 году на основе своей коллекции создал передвижной фотомузей, который знакомил жителей различных городов России с этнографией, нумизматикой, археологическими предметами, прикладным искусством Кавказа. К числу его заслуг надо отнести и создание портретной галереи видных общественных деятелей Грузии.

Д. Ермаков — один из наиболее известных фотографов-профессионалов дореволюционного Тбилиси. Его коллекция состояла из многочисленных видов и типов Кавказа, Закаспийской области и Крыма. О нем довольно подробно рассказано на страницах журнала («СФ», 1985, № 12). Фотограф занимался сложной в техническом отношении съемкой интерьеров различных зданий и сооружений. Снимал без искусственного освещения, добиваясь хорошей проработки деталей, выявляя объемы

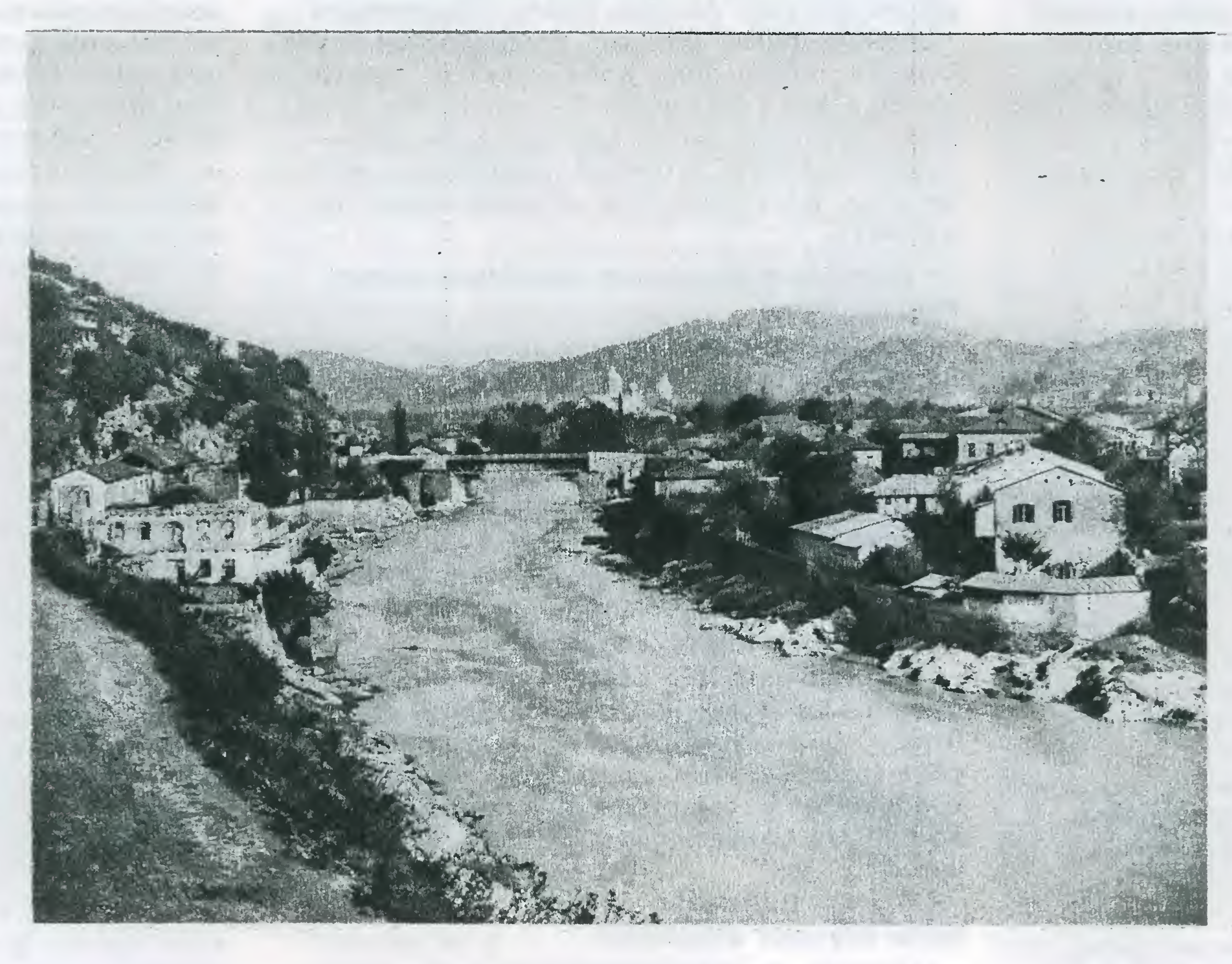


предметов, пространство.

А. Энгель был в числе первых фотографов избран членом Русского географического общества. О «замечательном художнике Кавказа», как его называли, немало писали в прессе того времени. Долгое время он работал на Северном Кавказе, совершил несколько поездок в Закаспийскую область, где, в частности, снимал для альбома «Закаспийская железная дорога», который дает документальное представление о ее строительстве. В конце 1880-х годов фотограф переехал в Тбилиси. Здесь в 1890 году открыл фотоателье. В дальнейшем он занимается портретной, видовой и документальной съемкой, создает серии жанровых и бытовых снимков, отразивших городской быт эпохи. В 1909 году А. Энгель открыл в Тбилиси собственную литографскую мастерскую. Также участвовал во многих представительных выставках.

Творческое наследие грузинских фотографов-документалистов, насчитывающее несколько десятков тысяч оригинальных негативов и фотоснимков, представляет большую культурную ценность и является важным материалом для изучения различных сфер жизни общества той эпохи.

Д. ЕРМАКОВ
ВИД НА КУТАИСИ. НАЧАЛО 1890-х гг.



Д. ЕРМАКОВ
КЕРОСИНОВЫЙ ЗАВОД В БАТУМИ. 1890-е гг.

Фотоабитуриенту-89

С приближением поры школьных выпускных экзаменов читатели все чаще задают вопрос о том, где можно получить фотографическое образование, как стать фотокорреспондентом. Впрочем, задумываются об этом не только выпускники. Вот, например, что написал нам Антон Островский из города Анжеро-Судженска: «Я учусь в 9 классе и думаю, что пора уже настраиваться на будущую жизнь. Два года — не такой уж большой срок; пролетят они, думаю, быстро, а я еще не решил, куда пойти учиться. Какую профессию выбрать себе так, чтобы на всю жизнь? Мне нравится профессия журналиста, особенно фотокорреспондента. Я понимаю, что хлеб журналиста не сладок, но думаю, что готов к этому. Подскажите, где находятся учебные заведения, готовящие людей этой профессии, каковы условия приема? Не влияет ли на прием состояние здоровья, слабое зрение, например, или слух? Вы же тоже должны заботиться о престиже своей профессии и пополнении рядов вашей братии».

Да, все мы, действительно, заинтересованы в том, чтобы ряды фотожурналистов пополнялись яркими, талантливыми, творческими личностями. И чтобы помочь сделать выбор Антону и всем тем нашим читателям, которые решили связать свою судьбу с фотожурналистикой, мы встретились с заведующей кафедрой техники газетного дела и средств информации факультета журналистики МГУ профессором Элеонорой Анатольевной Лазаревич.

— Элеонора Анатольевна, давно ли существует при кафедре фотоотделение!

— Правильнее будет сказать, что на факультете журналистики МГУ с 1971 года введена специализация по фотожурналистике. Каждый год мы набираем на дневное отделение одну группу и соответственно выпускаем восемь-двенадцать фотожурналистов. Имена многих наших выпускников сегодня хорошо известны. Это Игорь Гаврилов — «Огонек», Владимир Чистяков — агентство печати «Новости», Александр Чумичев — ТАСС, Валерий Милосердов, Сергей Чириков — «Известия» и многие другие.

— Какие требования предъявляются к абитуриентам, к их творческому уровню! Нет ли, как спрашивает читатель, каких-то медицинских противопоказаний!

— Для тех, кто поступает на факультет журналистики, существуют единые требования, с которыми можно познакомиться в соответствующих справочниках (причем нужно пользоваться справочниками этого года, а не старыми). Кратко могу сказать, что на дневное отделение, с отрывом от производства, принимаются лица в возрасте до 35 лет, имеющие среднее образование и проявившие способности к журналистской деятельности, успешно прошедшие творческий конкурс и сдавшие вступительные экзамены. Как и при поступлении в другие институты, вместе с документами абитуриент представляет медицинскую справку по форме 286. В приемную комиссию для творческого конкурса должно быть представлено не менее пяти опубликованных в периодической печати материалов (в данном случае это фотографии) и в качестве дополнения — неопубликованные материалы. Публикации представляются в виде вырезок, фотопубликации могут дублироваться оригиналами. Представленные материалы оцениваются рецензентами. Авторы работ, получивших положительные отзывы, допускаются к участию в творческом конкурсе. Он проводится в два тура: первый — письменная работа по специальной методике, второй — собеседование. Успешно прошедшие этот конкурс допускаются к вступительным экзаменам.

— Какие вступительные экзамены сдают абитуриенты!

— Их можно перечислить, но нужно оговориться, что мы берем данные прошлого года, ведь к моменту новых вступительных экзаменов могут произойти изменения. Итак, в прошлом году поступающие сдавали четыре экзамена: русский язык и литература (сочинение), русский язык и литература (устно), иностранный язык (устно), обществоведение (устно).

— Принимаются ли девушки!

— Да, конечно. Но обычно они занимаются бильдредактурой (фоторедактурой) и работают бильдредакторами. Ведь практическая фотосъемка — дело очень нелегкое, требующее большой физической выносливости. Это больше подходит все-таки мужчинам.

— Как организовано обучение, какие предметы изучают студенты!

— Получая ту же историко-филологическую и социально-экономическую базовую подготовку, что и будущие газетчики, радио- и тележурналисты, будущие фотожурналисты в течение пяти лет занимаются теорией и практикой фотожурналистики, изучают систему и средства современной фотопропаганды, историю фотожурналистики, жанры фотопублицистики, методы съемки, историю искусств и т. п. Мы стремимся воспитать специалистов эрудированных, высокопрофессиональных, научить будущих фотожурналистов не только ремеслу, но и мастерству. Они должны уметь анализировать явления с учетом нашего исторического развития, видеть его актуальные направления, достижения и болевые точки нашей жизни.

— Как организована практическая сторона обучения, где студенты проходят практику, выдается ли им фотоаппаратура, есть ли фотолаборатория!

— На первом курсе будущие фотожурналисты во время производственно-ознакомительной практики готовят номера районной газеты, на втором, третьем и пятом курсах их практика проходит в редакциях областных, республиканских, центральных газет, в журналах, в Фотохронике ТАСС, в АПН. В конце года каждый студент отчитывается о своей творческой работе — мы устраиваем День практики, организуем фотовыставку. Фотоаппаратуру студентам мы выдаем; но лишь ту, которую выпускает наша отечественная промышленность. Выдаем также фотопленку и фотобумагу. Нужно сказать, что трудности с материальным обеспечением у нас большие. Есть фотолаборатория, но не при кафедре, и только для черно-белой печати. Надо признать, что техническая база факультета журналистики безнадежно устарела и ни в коей мере не соответствует современным требованиям. Факультет не имеет фотолаборатории цветной печати, а разве можно представить современный журнал, а в скором времени, вероятно, и газету без цветных иллюстраций? Только энтузиазм наших преподавателей и студентов помогает нам преодолевать все эти трудности.

— Читатели, особенно те, кто уже имеет трудовой стаж, часто спрашивают, почему нет вечерней и заочной форм обучения по фотожурналистике!

— Это не совсем так. Вечерняя форма обучения существует. Мы даем возможность получить образование московским фоторепортерам-практикам, которые работают в печати, но диплома не имеют. Каждый год обучение таким образом проходят несколько человек. Они активно участвуют во всей той работе, которую проводят студенты дневного отделения, посещают занятия. Заочной формы обучения у нас, действительно, нет, да она, пожалуй, и невозможна. Ведь обучение любому искусству, мастерству требует постоянного творческого контакта, общения с более опытными мастерами-наставниками. Нам, к счастью, удалось привлечь к преподавательской работе фотожурналистов, бильдредакторов, оказавшихся прекрасными педагогами. В течение многих лет на факультете преподают В. Вяткин, Д. Донской, М. Виноградова, Н. Еремченко, О. Макаров, П. Носов, Л. Портер, В. Резников, В. Христофоров, Г. Чудаков и многие другие. С каждым из студентов четвертого и пятого курсов фоторепортеры работают индивидуально.

А для тех, кто работает в печати, уже имея высшее образование, но по другой специальности, существует трехлетнее вечернее и двухлетнее дневное обучение на спецотделении факультета.

— Элеонора Анатольевна, спасибо вам за подробную информацию. Но если мы все же не полностью удовлетворили интерес наших читателей и у них остались вопросы, куда можно обратиться!

— Запишите, пожалуйста, адрес: **103009, Москва, К-9, проспект Маркса, 20, комн. 118. Приемная комиссия факультета журналистики МГУ.**

Беседу вела
Л. КУБЫШКИНА

ФОТОПОЧТА

Редакция получила ответ

После публикации в «СФ», 1989, № 1 информации о состоянии выпуска элементов питания для фотоаппаратов РЦ-53 редакция получила аналогичные запросы относительно элементов СЦ-32 и СЦ-0,18. Как сообщили нам с завода-изготовителя, все заявки торгующих организаций предприятие удовлетворяет на 100%. Его мощности позволяют практически обеспечить потребность в этих источниках питания полностью. В настоящее время на предприятии обсуждается вопрос об организации своей специальной службы для обслуживания индивидуальных потребителей. По мнению изготовителей, местный дефицит данных элементов создается из-за плохой организации торговли.

Нестандартные способы фотопечати

Одним из старейших художественных способов позитивной печати является бромомасляный процесс («бромойль»), который позволяет получить оригинальное, нестандартное изображение. Способ прямого бромойля для современных фотобумаг не подходит из-за повышенной задубленности эмульсионных фотослоев. Редакция обратилась к ветерану советской фотографии Б. Таирову, чья выставка недавно с большим успехом проходила в клубе «Новатор», рассказать об одном из вариантов бромойля — карбро-масляном процессе позитивной печати *. К сожалению, когда готовилась к публикации эта статья, нам сообщили, что Борис Дмитриевич Таиров погиб в автомобильной катастрофе. Память о нем, человеке, который многое сделал для развития советской художественной фотографии, останется в сердцах тех, кто знаком с его творчеством.

В обыкновенном бромойле ** матрицей (рельефный рисунок, полученный специальной обработкой) для нанесения жирной краски служил сам бромосеребряный отпечаток, который обрабатывался особым отбеливающим раствором, промывался, фиксировался, снова промывался и сушился. Это было возможно только благодаря тому, что желатиновый слой старых фотобумаг был незадублен, а после указанной обработки задубливался пропорционально содержащемуся в слое количеству серебра. В отличие от бромойля в карбро-масляном процессе позитивной печати (см. цветную вкладку) для получения матрицы, способной принимать краску, предварительно приготавливают желатиновую бумагу. Этот процесс подразделяется на несколько стадий: получение бромосеребряного отпечатка, приготовление желатиновой матрицы, пигментирование и перенос полученного изображения на бесслойную подложку.

Исходный негатив должен быть нормальный, с хорошо проработанными тенями, а бромосеребряный отпечаток, выполненный на тонкой глянцевой фотобумаге,— высокого качества, контрастный, с хорошей проработкой деталей в светах. В случае, когда перенос не предполагается, бромосеребряное изображение должно быть обратное, то есть при печати негатив вставляется в рамку увеличителя эмульсией в сторону конденсора. Когда работают с переносом, изображение на бромосеребряном отпечатке должно быть прямым.

Приготовление желатиновой бумаги. Раствор пищевого желатина для полива представляет собой жидкую смесь шестипроцентного раствора основного вещества с добавлением 0,4 г калиевых квасцов на 300 мл объема раствора. Готовят раствор следующим образом: отвешенное количество желатина засыпают в ≈200 мл холодной воды для набухания. Квасцы разводят отдельно в горячей воде. После набухания, подогревая, желатин растворяют в водяной бане при температуре не более 50 °С, затем осторожно, помешивая, в него вливают раствор квасцов и доливают воду до объема 300 мл. В качестве основы, на которую поливается желатин, используют чертежную бумагу необходимого формата. Бумагу размачивают в горячей воде (60—70 °С), затем настилают ее на горизонтально расположенное стекло. Все следы влаги с бумаги удаляют сухим полотенцем. После подготовки на поверхность бумаги выливается нужное количество расплава желатина, который быстро и равномерно распределяется по всей поверхности загнутой стеклянной палочкой. Этой палочкой удаляют к краям листа все появившиеся пузырьки. В таком виде лист остается 15—20 мин, а затем аккуратно подвешивается для просушки. Расход раствора желатина на лист размером 30×40 см — 50—60 мл. Полезно заготовить сразу побольше бумаги, чтобы эта операция не затрудняла в дальнейшем работу. Лист желатиновой бумаги размачивается в карбро-растворе в течение 2—5 мин (очувствление). Для очувствления применяют следующие запасные растворы:

Раствор № 1.

Двухромовокислый калий	50 г
Красная кровяная соль	50 г
Бромистый калий	50 г
Вода (кипяченая)	до 1 л

Раствор № 2

Ледяная уксусная кислота	40 мл
Соляная кислота	40 мл
Вода	до 1 л

Вместо ледяной уксусной кислоты можно применить уксусную эссенцию, соответственно пересчитав расход по крепости.

Рабочий раствор

Запасной раствор № 1	250 мл
» » № 2	15 мл
Вода	до 1 л

Температура рабочего раствора при очувствлении — 20 °С. Рабочий раствор может быть использован повторно и сохраняется 2—3 недели. Нормальное очувствление проходит за 3 мин, контрастное — за 2 мин, мягкое — за 5 мин. Одновременно с очувствлением желатиновой бумаги размачивают бромосеребряный отпечаток. Весь процесс проходит на свету. Перед концом размачивания на стекло, покрытое несколькими слоями влажной газетной бумаги, накладывают мокрый бромосеребряный отпечаток. Очувствленную желатиновую бумагу вынимают из раствора (который должен стечь) и быстро накладывают на бромосеребряный отпечаток без сдвигов, прикатывают резиновым валиком, накрывают несколькими листами влажной газетной бумаги, потом стеклом и ставят под легкий груз. Контакт желатиновой бумаги с бромосеребряным отпечатком длится 15—20 мин, в течение которых происходит процесс отбеливания бромосеребряного отпечатка. После окончания отбеливания листы разъединяются и перекладываются в воду для полного смывания желтой окраски (бихромата). Желатиновая бумага, которая стала теперь матрицей, подвешивается для просушки. Бромосеребряный отпечаток после промывки проявляется сильнодействующим проявителем, промывается и высушивается. Он пригоден для дальнейшего использования.

Пигментирование. Приготовленная таким образом матрица способна впитывать жирную краску прямо пропорционально количеству металлического серебра, содержащегося в бромосеребряном отпечатке, с которого она изготавливалась. Для этого в желатиновом слое матрицы путем ее размачивания в теплой воде получают рельеф. Перед размачиванием матрица в течение 4—5 мин выдерживается в 5% растворе формалина. Это необходимо для укрепления желатинового слоя, так как применяемый пищевой желатин достаточно слаб. После формалиновой ванны матрица опускается в теплую воду (25—30 °С), где и происходит появление рельефа. Постепенно температура поднимается до 40 °С, а иногда и выше. Степень набухания желатина (рельеф) определяется опытным путем. За появлением рельефа следят, рассматривая вынутую матрицу под острым углом зрения, сдувая с нее воду. О степени высоты рельефа можно сказать следующее: очень высокий рельеф даст контрастное изображение, низкий рельеф — вялое изображение. После того, как достигнут нужный рельеф, матрицу вынимают из воды, кладут на стекло, предварительно положив на него влажный мягкий картон, чтобы в процессе пигментирования она не очень быстро высыхала и рельеф не опускался. С поверхности матрицы осторожно, куском сухой материи полностью удаляется влага. Матрица готова к пигментированию.

Для пигментирования необходимо иметь кисти (типа «козья ножка») круглые, разных размеров, со скошенной поверхностью. Эти кисти можно заменить малярными кистями высокого качества. Кисть обматывают у основания шпагатом, придавая косое направление обмотке,— кисть принимает форму «козьей ножки». Перед обмоткой их размачивают в горячей воде. Кроме того, необходимы и прямые кисти для снятия излишней краски. Их можно с успехом заменить тампонами из мелкоячеистого поролона.

Мастера-бромомасляпнисты в прежние времена рекомендовали употреблять литографские краски разных цветов и литографскую олифу, слабую и крепкую. Я в своей работе употребляю масляные живописные краски, предварительно сгустив их для последующего разведения литографской олифой до нужной густоты. Сгущение произвожу очень простым способом. Выдавливаю краску из тюбиков на слабопроклеенную бумагу, накрываю ее другим листом бумаги и, основательно придавив, помещаю под легкий груз на несколько часов. Перед нанесением краски на матрицу она растирается тонким слоем на толстом стекле шпателем (или столовым ножом), олифа добавляется по каплям. После этого можно приступить к нанесению краски на матрицу. Легким постукиванием по слою краски кистью или тампоном набирают краску, затем делают несколько ударов по стеклу для равномерного распределения ее по кисти. Удары кисти должны быть легкими, отрывистыми. Манера нанесения краски вырабатывается опытом. После нанесения краски с изображения осторожно удаляют выпавшие волоски кистей, соринки, отпечаток прикалывают кнопками на доску, оставляя для сушки в беспыльном и сухом месте. Когда краска высыхает (не полностью), можно приступить к ретуши, осветлению светов, выявлению бликов мягкими и жесткими резинками, различными скребками и вообще всеми инструментами для ретуши.

* Клепиков П. В. Позитивные процессы на солях хрома.— М.: Госкиноиздат, 1938.
** Штеренберг А. П. «СФ», 1959, № 8.

Для заделки царапин, усиления теней употребляют акварельные краски, добавляя в воду немного мыла, что способствует лучшему сцеплению акварельной краски с масляной поверхностью. Перенос изображения может осуществляться на бумагу различной структуры поверхности.

Другой вид фотопечати на обычную бумагу — **клеевая печать.** Для получения изображения используют негатив того размера, каким будет отпечаток, например выполненный на листовой фотопленке типа «ФТ» форматом от 13Х18 до 50Х60 см. Непромасленный лист ватмана очувствляют 10% раствором двухромовокислого калия, сушат и покрывают клеевой смесью, содержащей полужидкую краску, темперу или акварель.

Запасной клеевой раствор имеет следующий состав:

Вода . . . . 100 мл
Столярный клей . . . . . . 20 г
Салициловый натрий . . . . 2 г

Рабочий клеевой раствор состоит из 2 мл запасного, растворенного в 2—3 мл воды. Рабочий раствор готовят в стеклянной прозрачной посуде, куда добавляется краска в количестве, затрудняющем на просвет чтение печатного шрифта.

После нанесения клеевого раствора бумагу сушат. Контактную печать осуществляют с влажного негатива при дневном свете. Далее проводят своеобразное «проявление» изображения под слоем теплой воды (30—40 °С). От количества серебра в негативном изображении зависит и высота рельефа, и плотность пропитки его краской. Если излишки краски растворяются плохо, проявление следует вести очень мягкой кистью (беличьей), добавив в воду около 10 г/л поташа. Далее отпечаток промывают в холодной воде до исчезновения желтой окраски. Сушат и ретушируют.

Б. ТАИРОВ,
фотохудожник

О ремонте и надежности

Специалистами ФРГ («Фотомагазин», 1988, № 6) был проанализирован сервисный ремонт фотокамер западного производства, включая Японию. В анализе рассматривались частота поломок камер разных фирм, средняя длительность и стоимость ремонта. Первая характеристика по существу отражает надежность аппаратуры. В этом показателе выделялся процент камер, которые попадали в ремонт один раз и многократно. По обоим показателям лидирует продукция фирмы «Никон». Лишь 11% камер, выпущенных этой фирмой, нуждались в одноразовом ремонте и 14% — в многократном. На втором месте аппаратура фирмы «Кэнон» — соответственно 17 и 21%. Далее идут «Контакс», «Минолта Камера», «Яшика», «Асахи оптикал» и «Олимпус». Замыкают таблицу фирмы «Лейка» и «Ролляй». Средняя длительность ремонта — чуть более 3 недель, а для камер «Кэнон F1», «Минолта 9000», «Пентакс LX», «Никон F3» — менее 2 недель.

Существенно различается и средняя стоимость ремонта. Если за единицу принять среднюю стоимость ремонта камер типа «Кэнон EOS», то для других моделей она возрастает в таком порядке: «Контакс RTS», «RTS II»; «Минолта 5000», «7000», «9000»; «Кэнон» серии «T»; «Олимпус OM1» — «OM4»; «Пентакс Супер А», «PA»; «Никон F3», «Кэнон F1», «Пентакс LX», «Никон FE», «FM», «FA»; «Минолта» серии «X»; «Кэнон AE1», «A1», «Лейка R4», «R5», «Ролляй 2000F», «3003».

А. ШЕКЛЕИН

Второе рождение «Лейки»



В 1964 году мне довелось в составе одной из самых первых туристских групп съездить в ФРГ. Канцлером тогда был профессор Эрхардт, отец «экономического чуда». Для меня же главным чудом явился завод фирмы «Эрнст Лейтц» — колыбель легендарной «Лейки», прорваться на который удалось на пару часов, с превеликим трудом уломав бдительного сопровождающего из «Интуриста». Имея некоторый опыт посещения аналогичных наших предприятий, я был тогда совершенно поражен аптечной чистотой в цехах, обилием света и белоснежных халатов, выверенной ритмичностью конвейеров, обилием электронных контрольных приборов. И испытал особую гордость, узнав, что я — первый советский фотограф, переступивший порог Дома «Лейки».

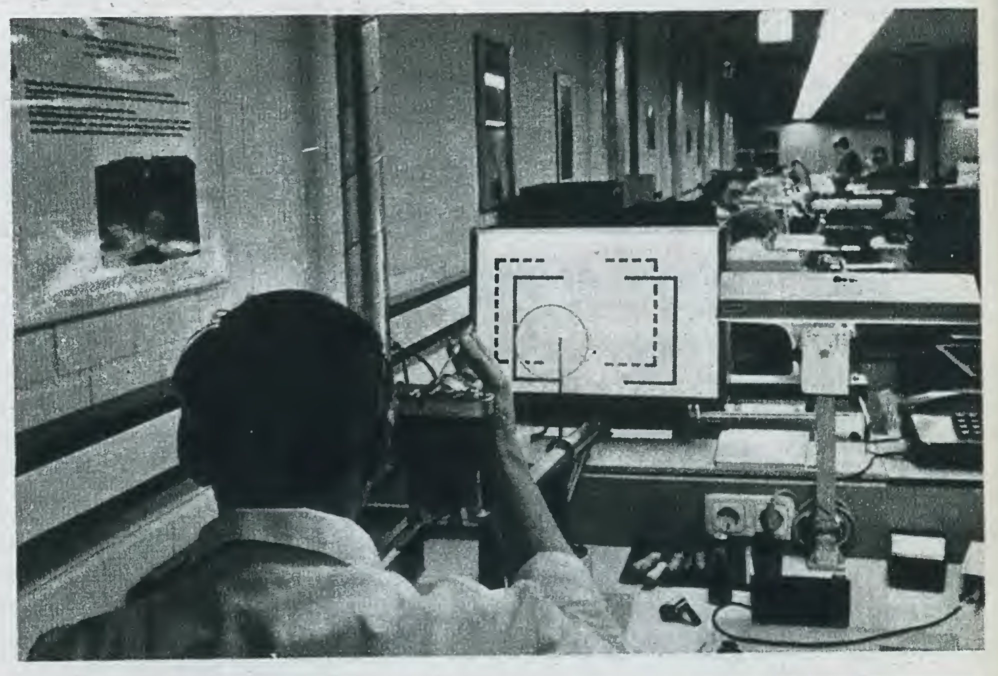
Все эти годы связь с фирмой не прерывалась. Я регулярно получал информацию о всех новинках, а иногда с графоманским нахальством пытался даже давать советы.

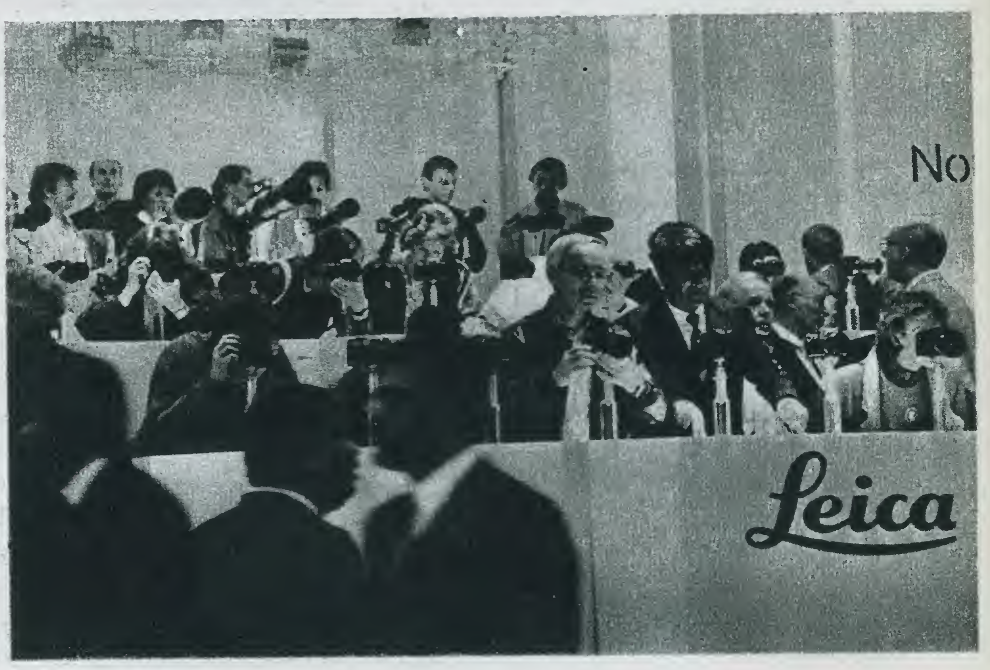
На этот раз я попал в крайсштадт (по-нашему райцентр) Ветцлар, прилетев в Федеративную Республику на выставку «Фотокина-88» по приглашению фирмы «Эрнст Лейтц».

Сегодня «Эрнст Лейтц Ветцлар» — широкопрофильное оптико-механическое предприятие. Сложилось так, что объём продажи выпускаемого им «серьезного» оборудования (а это — приборы для медицинской диагностики, микроскопы, промышленная измерительная техника, геодезическая и фотограмметрическая аппаратура и т. п.) в последние годы рос гораздо быстрее, чем сбыт фотоаппаратуры. Интерес к «Лейке» у руководства фирмы начал затухать, особенно после того, как несколько лет назад фирма была фактически куплена швейцарской компанией «Вильд», известной своими оптическими приборами, в частности, для геодезии. Была образована так называемая «Группа Вильд-Лейтц» с генеральными задачами, достаточно далекими от забот фотографов. Судьба самого понятия «Лейка» оказалась под угрозой. Это и стало главной причиной того, что «Лейку» решено было выделить «на









самостоятельный баланс». С января 1988 года производство камер, объективов, принадлежностей, увеличителей, проекторов и биноклей переехало в крохотный городок Зольмс в нескольких километрах от Ветцлара и разместилось в реконструированном здании бывшей мебельной фабрики, где 10 июня была официально открыта фирма «Лейка ГмбХ». Ее возглавляет правление из шести человек, в том числе Генеральный директор доктор Бруно Фрай. Он является одновременно одним из вице-президентов «Группы Вильд-Лейтц», и этим почти исчерпывается организационная связь новой фирмы с концерном.

Итак, я опять волею судеб оказался первым советским фотографом, посетившим «Лейку» в ее новом доме.

Завод мне показывал технический директор фирмы Руди Фаатц, человек, который, наверное, знает «Лейку» как никто в мире. В одноэтажном здании площадью 11 300 м² собраны под одной крышей производство, конструкторский отдел, управленческий аппарат — всего 460 человек, «включая восемь технологов по вспомогательным материалам», как почему-то особо подчеркнул директор. Здание разделено на разного рода производственные помещения, куда вовсе не обязательно входить, чтобы увидеть, что там происходит,— все видно через стеклянные перегородки, которые сделаны, как мне показалось, совсем не из «оконного» стекла.

Сборочного конвейера теперь нет. Опыт показал, что камеры такого качественного уровня должны собираться мастерами высокой квалификации в индивидуальном порядке. На самостоятельную сборку, например модели «М6», человек попадает через пять лет обучения и практики. Детали, изготовленные в Зольмсе и полученные от фирм-субподрядчиков, прежде, чем займут свое место в готовом изделии с маркой «Лейка», проходят через огромное количество контрольных и испытательных приборов, многие из которых разработаны и изготовлены здесь же. Оптическое стекло разрабатывается в лаборатории «Э. Лейтца» в Ветцларе, а производится фирмой «Шотт» в Майнце. Разработка электронных схем проводится как на основе существующих (типовых) элементов, так и элементов с задаваемыми параметрами. Все смазки, клеи и лаки разрабатываются и приготовляются в Зольмсе.

Но, конечно, самое впечатляющее здесь — это производство объективов. Главный принцип — объектив должен быть в своем классе лучшим в мире. Никак иначе! Если кто-то из конкурентов «догоняет», «Лейка» тут же ставит на производство новую модификацию. Как правило, она уже готова и «под семью печатями» ждет своего часа. Методика контроля оптики — святая святых фирмы — базируется в основном на собственных разработках и инструментах собственной конструкции. 100 процентов линз, прежде чем занять свое место в объективе, проходят через лазерный интерферометр. В помещение с «особо беспыльным» микроклиматом, где расположен участок вакуумного покрытия, линзы поступают в герметических контейнерах. Каждый объектив после сборки проходит контроль на центровку, резкость и аберрации; те, что не удовлетворяют весьма жестким «проходным» условиям, как правило, полностью демонтируются. В оправах объективов «Лейки», в отличие от других фирм, до сих пор преобладают материалы на бронзовой основе. В цехе оптики есть участок, где несколько мастеров наивысшей квалификации почти вручную делают линзы для объективов, давно снятых с производства. Это нужно для всемирной сети сервиса, которая ремонтирует объективы «Лейки», независимо от года их выпуска. Видимо, не зря «Лейку» часто сравнивают с «Роллс-Ройсом», у которого тоже сервис чуть ли не бессрочный!

На другой день, уже на стенде «Лейки» на выставке «Фотокина-88» в Кёльне, меня любезно принял Генеральный директор доктор Бруно Фрай, человек очень энергичный и весьма радушный. Из беседы с ним я вынес надежду, что, взвалив на себя такую ответственность, он не даст «Лейке» погибнуть.

Бруно Фрай рассказал: — В 1988 году фирма выпускает примерно 20 тысяч камер — поровну зеркальных и дальномерных, и около 40 тысяч объективов. Производство планируется на основе портфеля заказов, который полон на 12—15 месяцев вперед. Постепенно все производство с зарубежных филиалов будет переводиться в Зольмс. Пока в Португалии собирается «R5» и некоторые узлы «М6». Почти все объективы к «М6» делаются в Канаде. Это ведет к непомерным накладным расходам, а мы хотим сделать фирму «Лейка ГмбХ» прибыльной, несмотря на то, что производство в ФРГ значительно дороже, чем в Португалии. Создание нашей самостоятельной фирмы — это, конечно, огромная ответственность. Отделившись от «Эрнста Лейтца», мы перешли на полное самофинансирование. Но, положившись на огромный опыт и очень высокий уровень квалификации всех наших сотрудников, мы рассчитываем не только удержать на привычной высоте престиж «Лейки», но и значительно расширить круг людей, предпочитающих ее другим звучным ныне именам. Тем более, что «Лейка» — это не только всемирно известное имя, которому обязана вся история 35-мм фотографии в мире, «Лейка» — это еще и особая технологическая философия, философия качества, граничащего с невозможным. Мы уверены, что в условиях полной самостоятельности сможем приблизиться к идеалу еще ближе.

— Чем вызван сегодня выпуск «Лейки R6» — чисто механической «зеркалки»?

— «R6» — это не шаг назад, это камера для серьезных людей, не спешащих за «прогрессом», для людей, которые по горло сыты электроникой и хотят думать сами.

— Я давно знаю, что «Лейка» — это очень хорошо. Но почему так дорого?!

— У нас гораздо больше, чем у других, контрольных и проверочных операций, осуществляемых при помощи самых совершенных приборов и инструментов, и работают на этих операциях исключительно люди с очень высокой квалификацией. А это стоит дорого. Кроме того, на сборке у нас преобладает чисто ручной труд. А это еще дороже.

Конкуренты не спят, и я думаю, что у новой фирмы впереди нелегкие времена, когда должен будет решиться главный для многочисленных поклонников «Лейки» во всем мире вопрос — «Быть или не быть?»...

Л. БЕРГОЛЬЦЕВ

Фото автора

На снимках: новое здание фирмы «Лейка»; участок сборки фотоаппаратов; так юстируют камеру «Лейка М6»; демонстрационный стенд фирмы на «Фотокина-88»

ФОТОТЕХНИКА

Редакция получила ответ

Министерство внимательно изучило «Письмо в редакцию» («СФ», 1988, № 2) и считает его актуальным*. Организация обслуживания фотолюбителей в стране находится сейчас в стадии становления, требует к себе пристального внимания и значительного улучшения. Однако ряд положений, высказанных в письме, являются не бесспорными.

Мы полностью согласны с мнением автора о необходимости предварительной отработки технологических процессов обработки отечественных фотоматериалов на предлагаемом к закупке оборудовании и трудностях, возникающих при этом.

Подобную проблему решает сейчас и фирма «Агфа-Геверт» (ФРГ), которая поставит комплект автоматизированного оборудования для учебно-производственного центра Минбыта РСФСР.

Автор субъективно подходит к оценке деятельности центра в г. Сочи. В действительности контрактом с этой фирмой оговорена адаптация оборудования под отечественные фотоматериалы в сроки, которые установит Минбыт РСФСР. Однако отсутствие таких фотоматериалов заставляет переносить сроки проведения намеченных работ. Стоимость отпечатка 85 коп. в настоящее время вполне обоснованна. Подобная цена обеспечивает нормативную рентабельность и вполне удовлетворяет население с учетом высокого качества и незначительных сроков исполнения заказов. В этом центре, например, проявляются фотопленки типа «NC» фирмы «Орво», с которых производится печать на цветную фотобумагу «Агфа». За два с небольшим года эксплуатации на закупленном оборудовании выполнено работ на 8 млн. руб., что значительно превышает затраты на его приобретение и обслуживание.

Для коренного улучшения обслуживания фотолюбителей и значительного его расширения (доведения до 1—2 отпечатков на душу населения) необходимо увеличить выпуск отечественной недорогой автоматической и полуавтоматической съемочной аппаратуры, ускорить создание современного, не уступающего зарубежным образцам, проявочного, печатающего и вспомогательного автоматизированного оборудования, стабильных цветных негативных и позитивных фотоматериалов...

Ю. МОРОЗОВ,
заместитель начальника Главного управления непроизводственных бытовых услуг

* Ответ Министерства бытового обслуживания населения РСФСР печатается с некоторыми сокращениями.

«Киев-19» — устройство и ремонт

Затвор представляет собой автономный блок, который можно извлечь из камеры независимо от других узлов и механизмов. Для этого после снятия нижней крышки 2 вывинчиваются два винта **59**, снимается плата **61**. Здесь нужно проследить за тем, чтобы шайбы, находящиеся под платой, остались на своих местах. Далее вывинчиваются два винта **52**, **53**, снимается рычаг **48** и прокладка, находящаяся под ним, а также рычаг **55**. Отвинтив два винта **50**, **54**, можно извлечь затвор из корпуса, предварительно отведя рычаг **56** в сторону. В случае установленных под ушками платы затвора шайб надо не потерять их.

Как показывает практика, наиболее часто встречаются следующие неисправности. При установке головки выдержек на значение «В» отрабатывается моментальная выдержка. Это происходит в результате того, что эксцентрик **93** развернулся, и рычаг **96** не удерживает захват **68** затвора, регулировка производится эксцентриком **93**.

Бывают случаи, когда не срабатывает блокировка от повторного взвода. Эта неисправность устраняется рихтовкой рычага **40**, который удерживает храповик **97**. Неплотная намотка пленки на приемную катушку при ее транспортировке свидетельствует о нарушении усилия крутящего момента барабана. Регулировка фрикциона производится гайкой **112**. После регулировки гайку ставят на клей БФ-4. Аналогичная регулировка производится при наложении кадров друг на друга.

Если деформируется рычаг **56** или расшатывается ось **79**, механизм зеркала не взводится. Неисправность устраняется подрихтовкой рычага **56** или закреплением оси **79а** расклепкой.

При повороте курка не взводится затвор, если расшатался штырь **111** или износился рычаг **51**. Надо закрепить штырь **111** расклепкой или заменить рычаг **51** (можно попробовать компенсировать износ рычага **51** также расклепкой).

Несрабатывание затвора может происходить вследствие нарушения связи между рычагом **94** механизма зеркала и рычагом **32** спуска затвора. Взаимодействие указанных рычагов достигается за счет подгибки усиков рычага **32**.

Курок не взводится (заклинивается), если рычаг **83** механизма зеркала не отключает рычаг блокировки. Неисправность устраняется регулировкой отключения рычага **40** рычагом **83** механизма зеркала за счет подгибки конца рычага **40**.

При взводе затвора зеркало поднимается в верхнее положение, если развернулся эксцентрик **81**. Необходимо отрегулировать эксцентриком надежный захват рычага **84**.

Если не срабатывает затвор от спусковой кнопки, следует проверить положение винта регулировки, находящегося под верхней крышкой камеры. Этим винтом регулировать ход спусковой кнопки (он должен составлять 3±0,2 мм) до момента срабатывания затвора.

Счетчик кадров может не работать (или нет сброса в положение «Н»), если нарушена регулировка собачки рычага **105**. Небольшая подгибка собачки восстанавливает работу счетчика.

Отказ ИФО, подключенного к камере, может вызвать отсутствие контакта **74** с центральным синхроконтактом, обрыв провода или нарушение контактов **75** синхронизации затвора. Исправление производится подгибкой соответствующих контактных пластин или припайкой провода.

Юстировку камеры производят следующим образом. При помощи шаблона зеркало устанавливается под углом 45°. Регулируют его эксцентриком, находящимся на оси **95** (под зеркалом). Соответствие положения фокусировочного экрана плоскости пленки в фильмовом канале достигается перемещением экрана при помощи регулировочных винтов **37**, **38**, **41** и **44**.

После устранения неисправностей следует произвести чистку деталей механизмов камеры. Трущиеся поверхности рекомендуется смазать маслом МН-30, пружины — смазкой ОКБ-122-7. Попадание смазки на ламели затвора приводит к отказу в работе, поэтому ламели смазывать не следует. Регулировка выдержек в диапазоне от 1/60 до 1/500 с, в случае необходимости, производится изменением натяжения пружины барабана **69** командного механизма храповиком **70**. Регулировка выдержек 1/2 и 1/4 с производится подгибкой элемента **71** платы. Подключение тормозного механизма регулируется подгибкой конца **73** рычага **72**. Усилие на шестерне командного барабана **69** в спущенном состоянии должно быть не менее 160 г. Для проверки можно использовать пружинные весы типа 7870-4109.

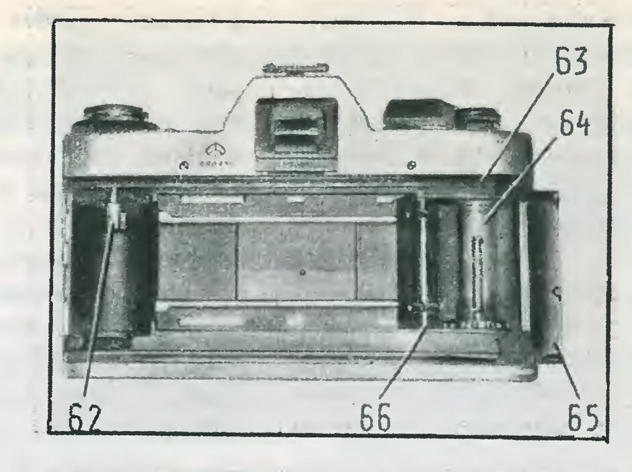
Плотность закрывания задней крышки **65** регулируется положением захвата **108** при помощи эксцентриков **109** и **110**. Для этого снимается облейка, вывинчиваются винты **106** и снимается пластина **107**.

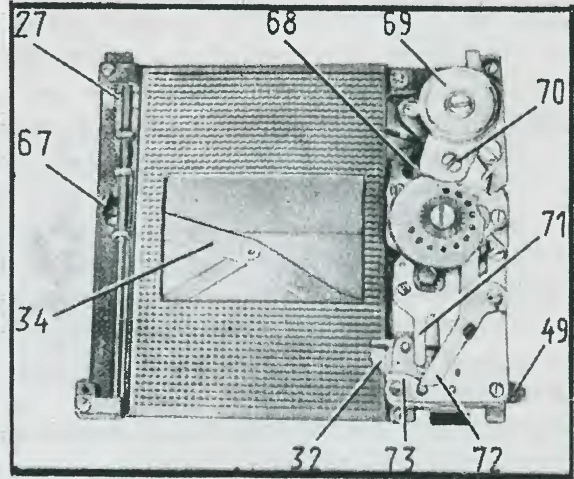
Сборка узлов и механизмов производится в обратном порядке. При установке передней панели следует соблюдать осторожность, чтобы не допустить попадания проводов электросхемы в места стыков корпуса камеры и других деталей.

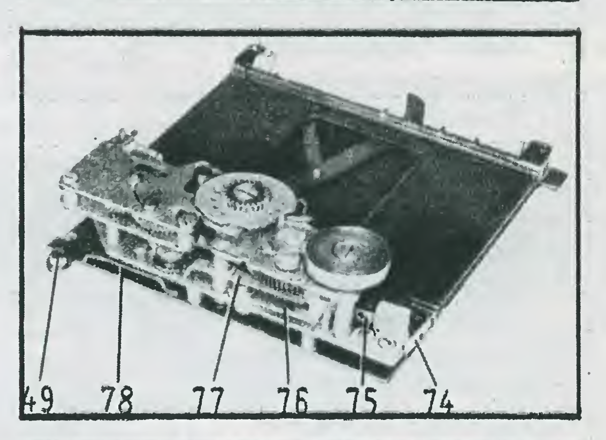
Настройка электросхемы **ЭУ** производится по экрану с яркостью 100 кд/м², что соответствует экспонометрическим параметрам при чувствительности пленки 125 ед. ГОСТа, выдержке 1/125 с и относительном отверстии объектива 1 : 2. Если при нажатой клавише **1** светится один светодиод, то добиться свечения обоих светодиодов или попеременного их мигания (в камерах выпуска до 1988 года) можно поворотом движка резистора **31** через отверстие **23** в передней панели.

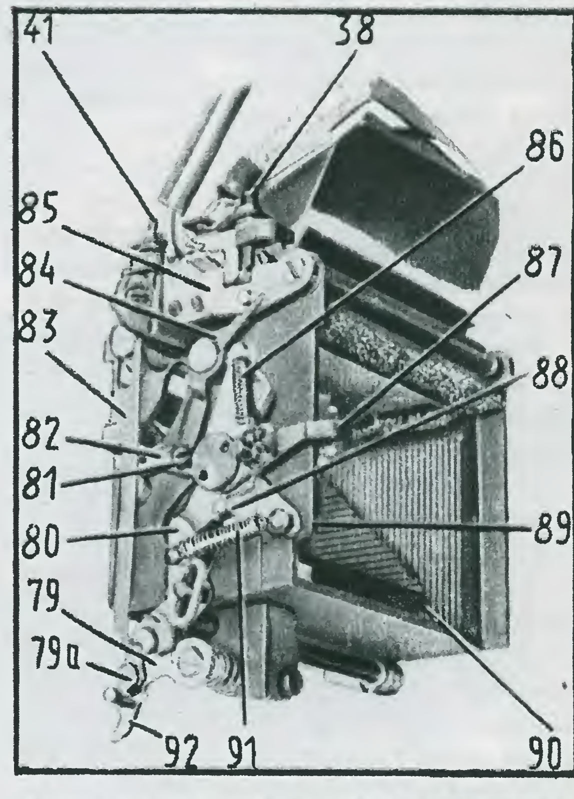
Приклеивание облеек производится клеем типа 51-К10МА, который рекомендуется заводом-изготовителем, или клеем типа «Момент-1».

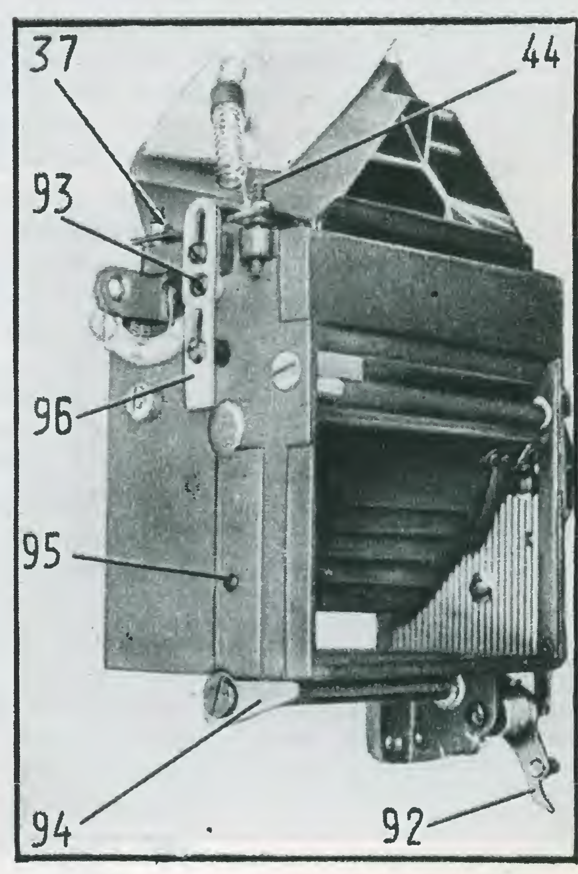
В. ФЕДАЙ



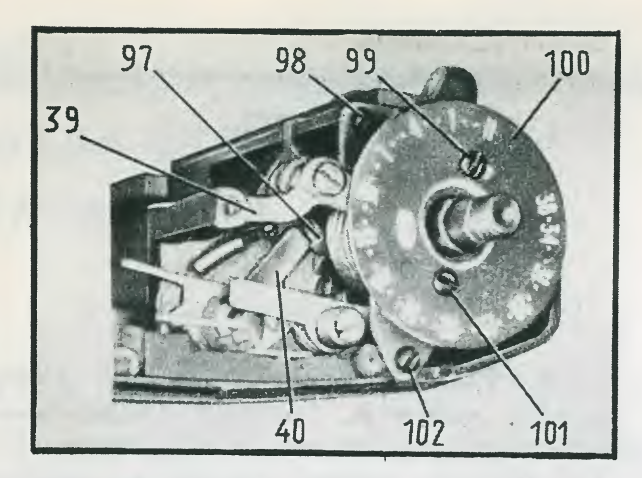


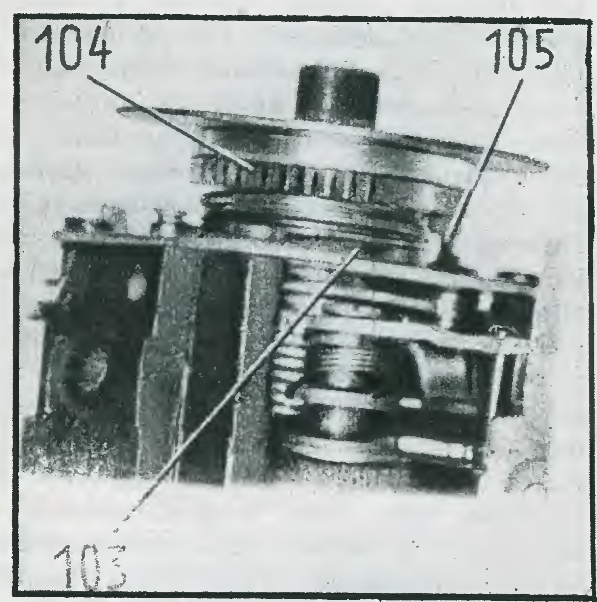


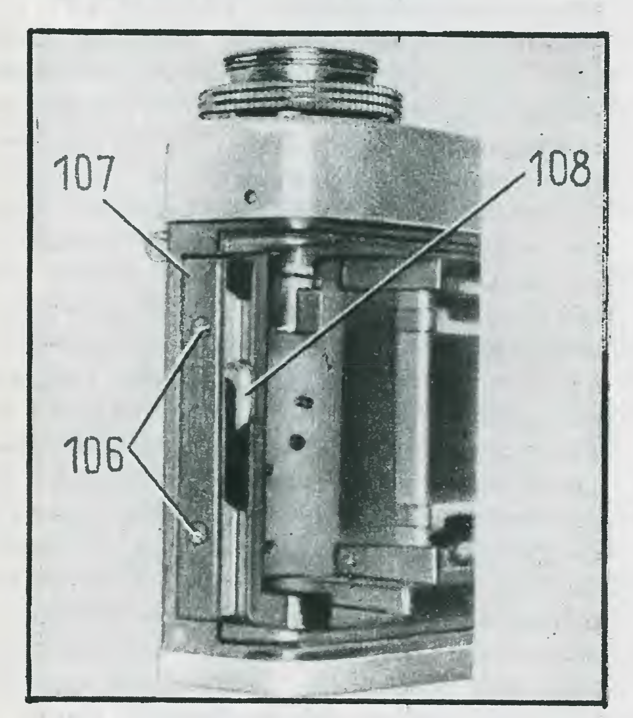


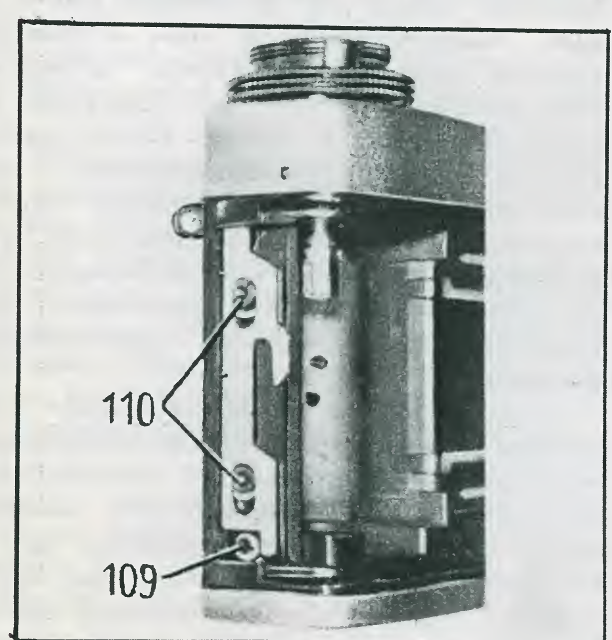


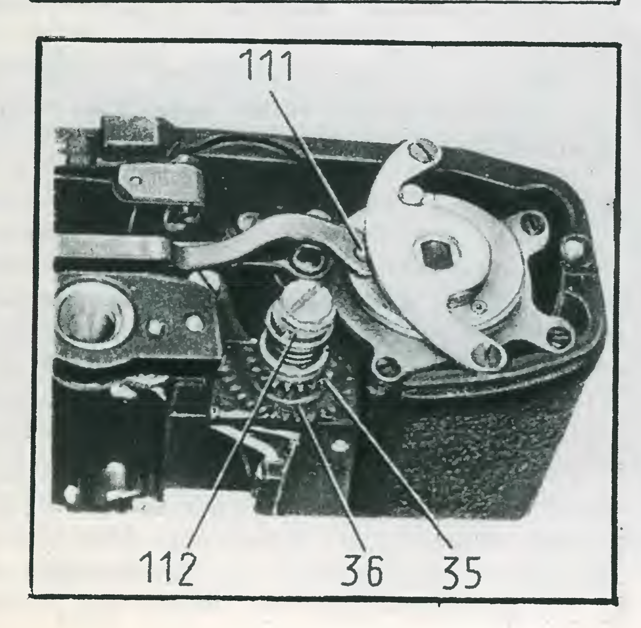
* Окончание. Начало см. «СФ», 1989, № 4.











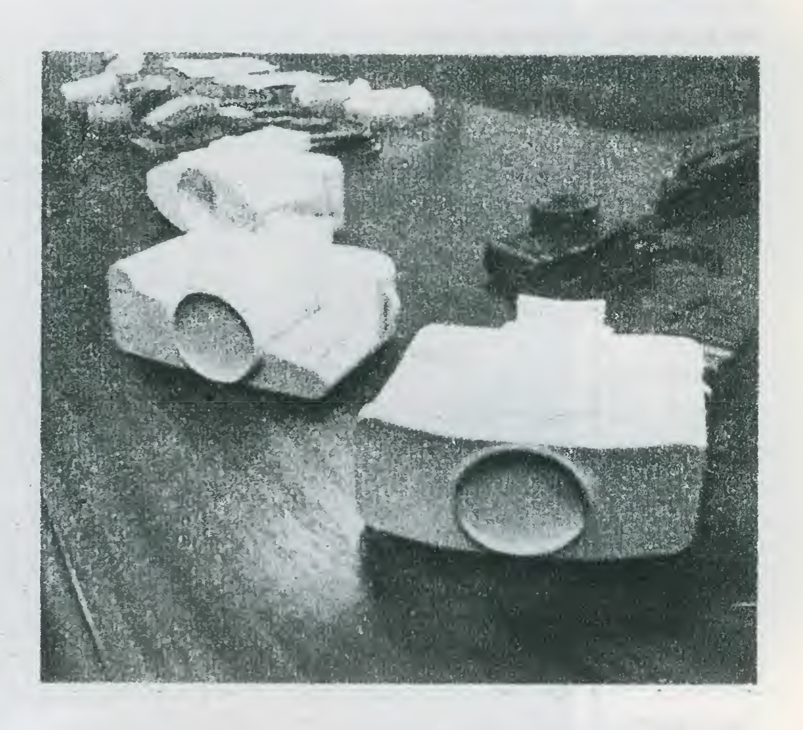
Какой быть дизайн-программе?

Представление многих фотолюбителей и даже изготовителей фототехники о дизайне как о внешнем, ласкающем взор оформительстве, имеет мало общего с истинными задачами промышленного искусства. Упрощенный подход к фотокамере как к придатку сети сервисного обслуживания, и безразличие к эстетике фотоснимка насаждались десятилетиями. Это затормозило рост фотографической культуры в стране, профессионального уровня фотографии, привело к просчетам в фотопромышленности. Между тем дизайнер, нередко лучше чем конструктор, способен понять требования к фототехнике не как к предмету потребления, но как к инструменту образного мышления фотографа. Помимо осознания эволюции стиля и капризов моды, художник-конструктор должен владеть знаниями в области стиля и моды, в области технологии и конструирования. Кроме того, дизайнер в своей работе исходит из эргономической целесообразности, соразмеряя функции изделия с физическими возможностями человека и условиями эксплуатации. Проходивший недавно двухнедельный семинар дизайнеров фотопромышленности был посвящен разработке дизайн-программы «Фототехника».

Каким образом можно решить проблемы, возникшие в отраслевом дизайне, какие концепции художественного конструирования должна отражать новая дизайн-программа? Специалисты ЛОМО имени В. И. Ленина, ПО «Красногорский завод», БелОМО, Азовского и Загорского оптико-механических заводов, ГОИ имени С. И. Вавилова, ВНИИТЭ и Союза дизайнеров СССР в многодневных дискуссиях пытались найти ответ на эти вопросы.

Секретарь правления Союза дизайнеров СССР В. Рунге отметил, что отрасль работает без ориентации на конкретного потребителя. Сбор потребительской информации ведется поверхностно, а при составлении отраслевых планов не учитывается специфика отечественного рынка, наши климатические условия, особенности любительского движения в нашей стране. При разработке фотоаппаратуры не анализируются задачи эксплуатации, не учитываются эргономические требования. Нередко дизайнеров подключают на последних этапах технического проектирования, когда исправить что-либо уже невозможно. Между тем отрасль имеет дизайнеров с высоким творческим потенциалом. Заметных успехов достигли специалисты ЛОМО и БелОМО, интересны и самостоятельны функционально-пластические поиски Миротина, Локтаева, Манина. Однако уровень реальных разработок невысок из-за командных требований слепого копирования аналога. В такой ситуации работа дизайнеров носит характер выставочной деятельности для узкого круга лиц, не способных дать ей верную оценку.

В. Шаблевич (ПО «Красногорский завод») сказал, что на этапе выработки концептуальной основы дизайн-программы предстоит не только разрабатывать систему, содержащую сотни наименований, но также искать средства административного воздействия на всех ступенях отраслевой командной лестницы. Конечная цель работы отрасли — удовлетворение запросов отечественного рынка и повышение конкурентной способности наших изделий. Но сможем ли мы занять достойное место,



повторяя чужие ошибки, идя по пути требований копирования зарубежных тенденций? У потребителя должны быть инструменты для всей цепи фотопроцесса, включая лабораторную и финишную обработку. Прежде чем конструировать давайте задумаемся о практической целесообразности автоматизации фотоаппаратуры в фотографическом, коммерческом, а также экологическом плане; решим вопрос об иерархической ценности органов управления, количество которых не сокращается, а растет.

В своем выступлении **В. Цепов (ЛОМО)** отметил, что за прошедшее с прошлого семинара время были внедрены в производство считанные образцы фотоизделий, разработанных дизайнерами, в то время как на зарубежном рынке появилось около двух сотен моделей нового облика. Дизайнеры отрасли успешно участвуют в различных конкурсах, но разработки, на которые они затрачивают основные силы, исчезают бесследно. Поэтому было бы полезно на международных выставках показывать работы, не получившие отраслевого признания, с целью квалифицированной оценки уровня советского фотодизайна. Многие идеи отвергались у нас в кабинетах не потому, что были плохие, а потому, что не были поняты. В основу дизайн-программы должно быть заложено понимание всего фотографического процесса и тщательно проанализированный перечень фотоинструментов.

П. Бояров (ГОИ имени С. И. Вавилова) поделился результатами исследований, доказавших приоритетную важность эргономического фактора. Он выразил сомнение в целесообразности копирования пути зарубежного развития фототехники и привел много примеров, свидетельствующих о невозможности реализации съемочного замысла камерами-автоматами, подчеркнув в то же время необходимость автоматизации фотолабораторных процессов. Говоря об оптимизации ассортимента, он отметил большое число дублирующих друг друга моделей и реальность создания принципиально новых патентоспособных изделий. Начатая работа по разработке принадлежностей, сменной оптики и фотолабораторного оборудования реально может тормозиться приверженцами так называемого «технического уровня». Фотографы знают, как мало технические параметры отражают истинное качество фотоинструмента.

Существенным тормозом в развитии отечественной фотографии является позиция «Союзпромвнедрения», рассматривающего не практическую полезность фотоизделия (для этого нужна особая квалификация), но лукавые цифры. Карты технического уровня и качества продукции выродились в бюрократические документы, а широко вводимые удельные и относительные показатели практически не улучшают эргономические и эксплуатационные свойства фотоизделий. Могут ли способствовать прогрессу высокие коэффициенты повторяемости и применяемости, ради которых неудачные решения продолжают тиражироваться в новых моделях?

Ю. Радкевич (АОМЗ) рассказал о путях расширения функциональных возможностей профессиональных фотоувеличителей и отметил, что в ряде случаев наблюдается незаинтересованность предприятий в производстве фотоинструментов, и руководители начинают выпуск простых изделий: игрушек, мебельной фурнитуры, посуды. Создалось странное положение: в стране практически нет пригодных для серьезной работы фотоинструментов, а предприятия ищут, чем бы загрузить производство.

Дизайнеры отметили необходимость системного, паритетного подхода к проектированию фотоаппаратуры, фотопринадлежностей и лабораторного оборудования. Дизайн-программа — это попытка вывести нашу страну из состояния фотографического иждивенчества. Прошедший семинар — первый маленький шаг в этом направлении.



Е. СКИБИЦКАЯ,
фотограф,
участница семинара

Фото автора

Комментарий отдела техники

Долгие годы, оставаясь как бы за кадром, тема художественного конструирования современной фототехники не затрагивалась на страницах «СФ». Вопросы дизайна считались, вероятно, «узкоцеховыми» и находили свое отражение лишь в журнале «Техническая эстетика», да на специализированных выставках по художественному конструированию. Возможно, такое положение сложилось и потому, что дизайнеры фотопромышленности не баловали своих потребителей отточенными эргономическими решениями; нередко, под давлением сверху, занимались лишь стилизацией зарубежных аналогов или «причесыванием» внешнего вида уже разработанных камер.

Предлагаемая дизайн-программа отражает, наконец-то, системный подход к разработке фототехники с учетом запросов различных категорий потребителей. Дизайнеры высказали более полное (чем конструкторы и исследователи) понимание требований творческих фотографов к их рабочим инструментам — фотокамере, фотоувеличителям, принадлежностям.

Нам кажется, что успех фотоизделия у потребителей может быть достигнут только в результате тесной совместной работы конструктора и дизайнера на всех этапах его проектирования и внедрения в производство.

Выставка «Фотокина-88» показала, что зарубежные фирмы поставили задачу оживить фоторынок, увеличить спрос на фототехнику новыми решениями, включая и дизайн камеры, придать аппаратуре новые, более привлекательные потребительские свойства. Совместными усилиями изготовителей фотоматериалов, аппаратуры, сервисных служб удалось привлечь покупателей, и продажа фотоаппаратов на западном рынке увеличилась. Вероятно, разработчикам фототехники просто необходимо изучать тенденцию, особенности рынка, чувствовать запросы своего потребителя.

На семинаре выяснились и многие проблемы, с которыми сталкиваются в своей работе отраслевые дизайнеры. Нередко в процессе производства аппаратуры искажается авторский замысел, на заводах практически не осуществляется авторский надзор и не существует понятия авторского права. Неоперативно внедряются конкурентоспособные новые разработки дизайнеров; нет точных данных по анализу внутреннего рынка, рекомендаций по потребительской психологии, а также обратной связи между фотолюбителями, фотопрофессионалами, с одной стороны, и дизайнерами — с другой. Существующий статус дизайнера на предприятиях нельзя считать оптимальным.

Рассмотренные на семинаре доклады, темы и поднятые проблемы выходят за чисто отраслевые рамки и касаются не только дизайнеров, но и потребителей. Поэтому редакция «СФ» и Союз дизайнеров СССР решили провести творческую встречу любителей, профессиональных фотографов, работников торговли с дизайнерами фотопромышленности.

Новая книга

В 1986 году в издательстве «Искусство» вышла книга А. Трачуна «Зеркальный фотоаппарат как система». Новая книга* этого же автора, удачно дополняя первую, является дальнейшим ее развитием. В ней рассмотрены основные типы фотоаппаратов, принципы их классификации и системный подход к проектированию аппаратуры, приведены технические характеристики серийно выпускаемой отечественной фотоаппаратуры и оптики, начиная с простых шкальных камер до профессиональных среднеформатных зеркальных фотоаппаратов. Кратко дан путь развития фотографии и основные его этапы. Большое внимание автор уделяет устройству современного фотоаппарата. Каждому из его основных узлов посвящен целый раздел. В книге описаны все типы видоискателей и фотозатворов, а также приведены особенности их эксплуатации. Подробно рассмотрены экспонометрические устройства и виды экспонометрии, режим работы современных автоматических камер. Интерес для фотолюбителей представляет и раздел, посвященный средствам фокусировки, где даны описания методов и устройств, позволяющих обеспечить резкое изображение при различных условиях съемки. Автор показывает современный уровень развития средств информации, применяемых для наблюдения и управления съемочным процессом. В книге дан обзор современных фотообъективов, показаны области их применения, преимущества и недостатки. Рассмотрены различные оптические насадки, применяемые в фотографии. Приведенные сведения по геометрической оптике и различные оптические схемы основных типов объективов помогут фотолюбителю понять принципы построения изображения и, главное, избежать некоторых ошибок при съемке. Один из разделов книги посвящен макросъемке. В нем — практические советы по использованию отечественных приспособлений для репродукции и макрофотографии. В конце книги рассматриваются ИФО, ДХ-кодирование зарубежных фотоматериалов, широкая группа фотопринадлежностей, увеличителей, уделено внимание влиянию климатических условий на работоспособность различной фотоаппаратуры, описываются перспективы ее развития.

К сожалению, автор не указал различия между эффективным относительным отверстием объектива и геометрическим (указанным в паспорте). Это может привести к возникновению ошибок при экспонировании фотоматериалов, так как у некоторых объективов эта разница превышает 1Ev (например, «ЗМ-5» и некоторые широкоугольные).

Данная книга, вышедшая в год 150-летия фотографии, станет хорошим подарком фотолюбителям.

С. ГРИШИН

---

* Трачун А. И. Современная фотоаппаратура.— Киев: Техника, 1988.

Неделя фотографии в Пловдиве

Пленэр, теоретический семинар, более двадцати коллективных и персональных выставок из СССР, США, Японии, ЧССР, Австрии, Бельгии, Болгарии... Международная Неделя фотографии, которая проводилась в девятый раз, явилась крупнейшим событием в нашей фотографической жизни. Публика была самая разнообразная: от случайно попавших туристов до фотографов и специалистов, приехавших сюда со всех концов света. Кроме многочисленных камерных галерей фотографии появлялись на заборах двориков, в кафе или просто на улице города.

Фотография с момента своего появления утверждает свой авторитет в диалоге с живописным искусством. Так, например, использование предметов быта в поп-арте может восприниматься как гиперболизация типичной для фотографии документальности; отказ концептуализма от пластического построения идеи и поиск прямых путей для ее выражения перекликается с характерной для отдельной фотографии житейской тривиальностью и образной «незначимостью» (Барт); гиперреализм — прямое следствие чисто фотографических опытов, имеющих целью сократить дистанцию между предметом и образом, чтобы создать общий эстетический социально-культурный климат.

Так или иначе, фотография сегодня все чаще стремится так повернуть созданное в других видах изобразительного искусства, чтобы рассмотреть в них свое собственное лицо, а вовсе не от суетности или жажды самолюбования. И если в своей знаменитой речи по поводу столетия открытия фитографии Поль Валери сказал, что она поможет не только изобразительному искусству, но и литературе, истории и даже философии переоткрыть себя, то он в своем воодушевлении пропустил обратную сторону процесса — что и фотография должна будет искать свою истину в полемике и сотрудничестве с другими сферами культуры, и прежде всего с изобразительными искусствами.

На практике это означает, что фотографы создают все более отвлеченную визуальную лексику, которая помогает им совершать переходы не по линии: действительность — образ, а от образа к образу, перерабатывая не сырьевые материалы жизни, а их проекции в искусстве.

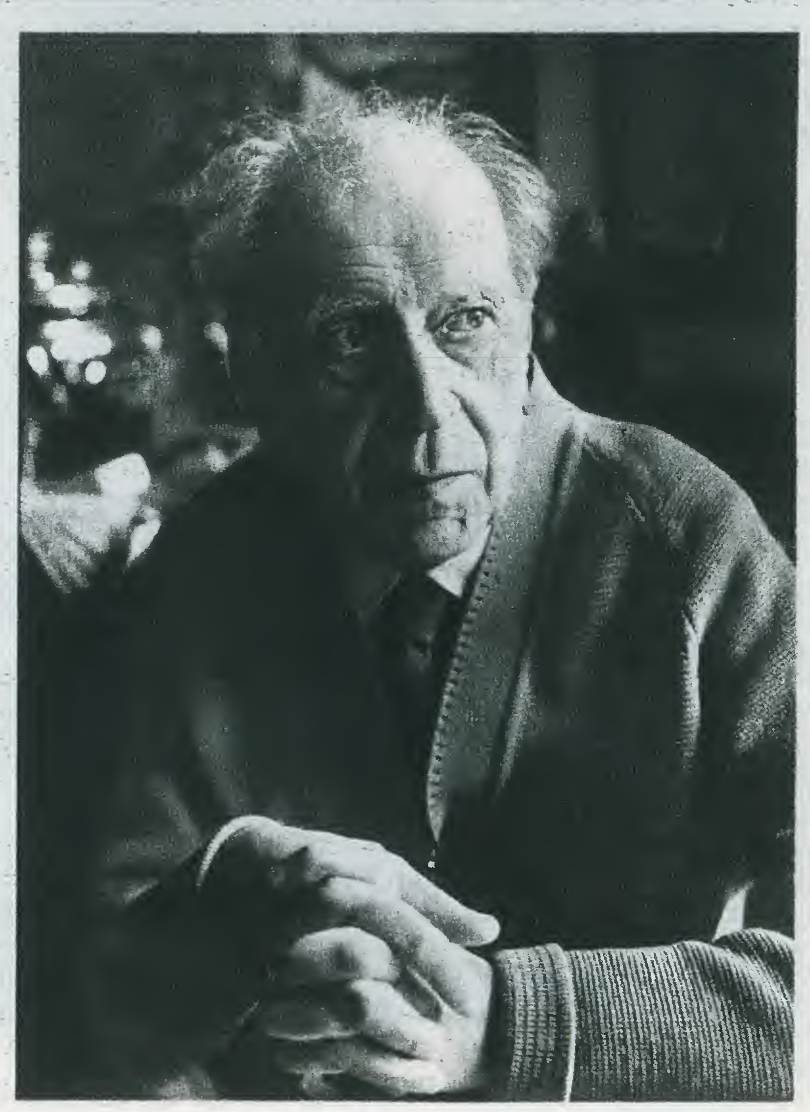
Болгарский автор Георгий Нейков использует визуальные тропы, перенесенные из живописного искусства, но основательно переработанные для фотографии. Завоевав популярность в сфере рекламы, он использует ее приемы для решения чисто художественных задач, переплетает их, пока из инструмента для создания дешевых бытовых мифов они не превратятся в материал для построения отвлеченной фотографической поэтики. Нейков был представлен на Неделе циклом бутафорских портретов, в которых он стилизует отдельные черты социального образа нашего современника: большая картонная голова и маленький испуганный человечек, который прячется за шкафом. Нейков освобождает их от социальной ущербности (портреты приятны для глаза, зрительно забавны), демонстрирует по-новому доверие к человеку, который не только пугается и осуждает, но и способен иронизировать. Автор спорит с укоренившимся натуралистично-бытовым подходом к раскрытию социальных фактов, унаследованным, вероятно, от критического реализма. Обыкновенно в социальной фотографии вещи представлены сурово, однозначно и безапелляционно. При проникновении в проблему предпочтение отдается поэтике некрасивого и шокирующего. Нейков, напротив — эстетизирует с артистичной легкостью социальные характеристики, превращает их в визуальную шараду. Так, соотнося две якобы не соприкасающиеся обла-



ГЕЙОРГИЙ НЕЙКОВ (НРБ)
МОДЕЛИ



НЕЛИ НЕДЕВА (НРБ)
МОЛОДОЙ УЧЕНЫЙ



СЕРГЕЙ НОВИКОВ (СССР)
АКАДЕМИК ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ



АНТОАН БОЖИНОВ (НРБ)
В ДОМЕ ДЛЯ ПРЕСТАРЕЛЫХ





УЭНДИ УОТРИСС (США)
ИЗ СЕРИИ «МЕМОРИАЛ ВОИНАМ, ПОГИБШИМ ВО ВЬЕТНАМЕ»

сти фотографии — социальную и рекламную, он выигрывает в обеих; оказывается им есть что перенять друг у друга.

Тема войны присутствовала в программе Недели на выставке Уэнди Уотрисс из США. Традиционный репортаж сделан в Вашингтоне у мемориала воинам, погибшим во вьетнамской войне: пальцы, гладящие выбитые на камне имена, люди, возлагающие цветы, плачущие или просто смотрящие невидящим взглядом. Наполненному пафосом образу войны Уотрисс противопоставляет свидетельство простого человеческого страдания. Это люди, отбросившие социальную патетику и коллективное утешение, оставшиеся лицом к лицу с мертвыми. Здесь неожиданно возникает второй план кадров: они являются антиэстетическими в хорошем смысле этого слова, превращаются в бунт против художественной агрессивности современного искусства.

В Неделе участвовал еще один болгарский автор, который совсем по другому поводу и на совсем другом уровне исповедует эстетический пуризм Уотрисса. С точки зрения Антоана Божинова, истины, в особенности горькие, сразу видны, но мы научились, используя свое изобразительное умение, прикрывать их, перетасовывать действительность, отображенную в фотографии, так, чтобы она непременно стала приемлемой.

В болгарской фотографии есть еще два автора — Гаро Кешишьян и Йордан Йорданов, которые обнажают образные миры и заставляют зрителя почувствовать себя в них тревожно, пожелать скорее вернуться в ту действительность, от которой они были оторваны. Здесь движение по оси: действительность — образ — действительность. Фотографии Йорданова лишены экстравагантных эстетических предпосылок, они осуществляют непринужденный контакт с действительностью. Автор ищет в окружающем мире такие реалии, в которых социальная проблема становится видимой, выплывает на поверхность и вплотную приближается к проблеме нравственной. Его герои — социальные аутсайдеры, представители этнических меньшинств или дети — сохранились в «чистом» виде. Йорданов ищет их в заброшенных селах пограничных районов, на ярмарках и праздниках. Это социальное пространство, в котором человек ощущает себя легко и свободно и может подняться над землей, подобно персонажам Шагала.

Совсем иной — Кешишьян.

Какой бы ни была его отправная точка — от людей ли сложной социальной судьбы, отраженной на их лицах, от неразгадываемых предметных композиций или облупленных ЗИСов — ему удается путем пластического построения воспроизвести трепет существования. В цикле, представленном в Пловдиве,— своеобразные портреты рабочих одного варненского завода — Кешишьян, однако, устоял перед искушением превратить их в некий отвлеченный образ. Во-первых, потому что эти люди с завода, на котором он сам работает, то есть это — образы, выросшие на территории его собственного человеческого и социального опыта. И, во-вторых, потому, что, видимо, ему надоела философия, которую он исповедует с таким постоянством и в которой дерево, камень или человек в конечном счете оказываются одним и тем же. Кешишьян выходит на эту тему освобожденным от метафизической абстрактности.

Так или иначе, независимо от какой позиции отталкивался фотограф — от отрезка действительности, как, например, Сергей Новиков, который с усердием переносит ее на кадр, чтобы осмотреться и лучше понять эту действительность, или от диалога с другими искусствами — познание сути действительности для него неизбежно должно пройти через познание природы его собственного ремесла. Параллельно с проблемами, поставленными перед ним миром, в котором он живет, он должен решить и проблему своего места в этом мире. И мне кажется, что именно это руководило авторами, представившими свои работы в Пловдиве.

Георгий ЛОЗАНОВ,
член редколлегии
журнала «Болгарское фото»

Гость в «мире тишины»

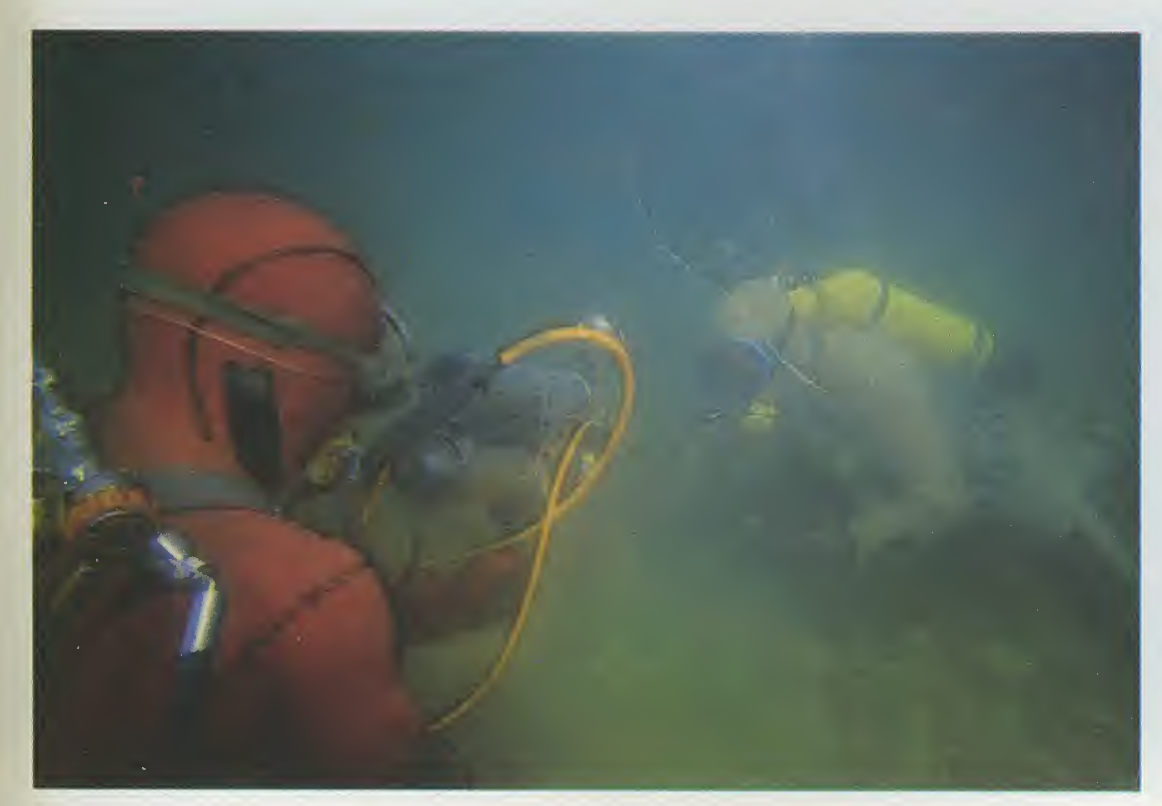




ФОТО **СЕРГЕЯ ГЛУЩЕНКО**





Спортивное подводное фотографирование, которым я занимаюсь более 10 лет, дало мне возможность увидеть собственными глазами удивительный, совершенно не похожий на земной, подводный мир. В нем я и делаю свои маленькие открытия.

...Знаменитые пляжи кубинского курорта Варадеро на побережье Мексиканского залива. Плыву от береговой черты в сторону океана. Медленно увеличивается глубина, дно подо мной уходит... Среди монотонных песчаных волн с трудом распознаю в обросшем кораллами и водорослями куске металла блок цилиндров двигателя внутреннего сгорания. Рядом плавает стая красноватых рыбешек. Беру фотобокс наизготовку, включаю лампу-вспышку и медленно приближаюсь к своей «добыче». Нажимаю плавно на спуск и вижу, как после яркой вспышки рыбки стремительно бросаются к останкам двигателя и прячутся в открытых цилиндрах этого искусственного кораллового рифа.

...Удивительное творение природы — озеро Байкал. Его подводные ландшафты отличают первобытная суровость и строгость. Есть места, где уже в 4—5 метрах от берега пологое дно сменяет почти вертикальный обрыв стометровой глубины. Когда выплываешь за кромку берегового свала в кристально чистой воде, в первый момент кажется, что сейчас упадешь вниз. А затем появляется ощущение «полета» в синей мгле. Можно выпустить немного воздуха из компенсатора плавучести и спланировать на уступ. А поддув воздух в мешок, медленно и плавно, как на лифте, подняться к пышной байкальской губке на вершине острого пика. Если бы не вода с температурой +3,5 °С, да ограниченный запас воздуха в акваланге, покидать мир этих удивительных скал и каньонов не хотелось бы долго...

Для меня, председателя Харьковского клуба подводных фотографов, «хобби» давно стало вторым «я», способом самоутверждения, поводом для общения с интересными людьми, возможностью путешествовать и открывать непосвященным «мир тишины». Как председатель секции подводных съемок при Федерации подводного спорта СССР имею возможность сравнивать результаты нашей работы с достижениями ведущих мастеров подводной фотографии за рубежом. Много езжу на соревнования и конкурсы, в отпуске часто снимаю по заказам различных научных организаций, что дает возможность приложить свои способности и опыт к конкретному, необходимому делу. И все же, в «мире тишины» я только гость...

С. ГЛУЩЕНКО



Цена 70 коп.
Индекс 70869